

ملاحم التجديد البنائي في شعر ابن حمديس

تمارة نوفل نوري

أ. م. د. صالح ويس محمد

جامعة الموصل / كلية التربية الانسانية

تاريخ تسليم البحث : 2020/5/10 ؛ تاريخ قبول النشر : 2020/6/7

الملخص:

ينهض مفهوم البنية بأبعاده الشكلية وتأطيره المضموني وإمكاناته الفعلية على إختزال وجهة النظر الفنية والمعمارية التي تطرحها القصيدة إلى هندسة نسقية، هي من المرونة والتكامل والتلاحم العضوي والمضموني، لتصبح قادرة على إعادة إنتاج وتوليد بُنى شعرية تجديدية مفارقة لنمطية القصيدة المحافظة ذات اللوحات المتعددة، ك (المطولات ذات الغرض الواحد والمقطوعات والنتف)، إذ تصاغ عناصر هذه البنى ومكوناتها داخل قوالب للتصميم الشكلي تعكس بطابع شفاف وموحٍ المكتسبات الثقافية والتفاعلات الوجدانية والأنماط التخيلية الناشئة عن تجاوب قريحة الشاعر ومعطيات بيئته، لتلمس هذه النماذج البنائية في شعر ابن حمديس بروح تجديدية تنزع منزعاً إيحائياً وهي تُنتج بقدر عالٍ من الانضباطية المعيارية داخل حدود القالب الشعري المؤطر لخصوصيتها الوظيفية.

Features of Constructional Renewal in Ibn Himdees's Poetry

Assistant Professor Dr Saleh Ways mohammed

Researcher Tamara Nwfal Noree

College of Education / University of Mosul

Abstract :

The concept of construction with its formulaic dimensions, substantial frame and actual abilities arises on the reduction of the artistic and architectural, which is presented in the poem into coordinated geometry. It is so flexible, complementary and organically and substantially blended in a way which enables it to regenerate renewed poetic constructions apart from the conservative, prototypical, and multi-images poem such as mono-purpose long poems, sonnets and shreds. These constructions are formulated within formulaic designing molds, which reflects, in a transparent and inspirational mode, the cultural gains and emotional interactions which results for the interaction between the poet's faculty and his surrounding environment. So let's seek theses connotational constructions in Ibn Himdees's poetry with a renewed research spirit as it is constructed with high criterion discipline within the poetic mold that frames its unique functionality.

مدخل:

استوعبت البنية الهيكلية للقصيدة الأندلسية إلى جانب النمط المحافظ القائم على تعدد الأغراض وتنوع الموضوعات أنماطاً بنائية أخرى مثلت ملمحاً تجديدياً، إذ تفاعلت البذور القديمة

للاتجاه التقليدي مع تربة الحياة الجديدة، لتنتج غرساً يجسد طبيعة تلك البيئة وحياة شعرائها، الذين وجدوا في التزامهم بنمطية البناء التعددي (البناء التقليدي) قيداً يحول بينهم وبين إدراكهم لآنية الموقف الذي يتطلبه نظم الشعر، بالإضافة إلى ما يفرضه هذا الالتزام من إسهاب يتحتم معه إطالة النفس الشعري، الذي تستجبه تداعيات الإيفاء بالمضمون التعبيري لكل قطعة، وهو ما يؤدي بدوره إلى توافر أنماط من الوحدة، كالوحدة الفكرية (وحدة الموقف) والوحدة الشعورية، وغياب أنماط أخرى كالوحدة الموضوعية على سبيل المثال لا حصر.

من هنا فقد غدت مرونة الشاعر في تطويع الشكل البنائي لما يلائم سياق القول ويعبر عنه مطلباً مهماً "لأن كل تجربة تفرض قالباً معيناً وشكلاً محدداً، والأديب الجيد هو من يستطيع إفراغ ما يعتل بداخله، وما يمور في وجدانه من شحنات انفعالية وتجارب إبداعية - عاشها أو عايشها - في هذا القالب دون سواه، وهذا الشكل عن غيره، استناداً على اختيار وإع ومقصدية محكمة طويلاً وقصراً، إطناباً وإيجازاً"⁽¹⁾.

ثم أن البحث عن أنماط بنائية تحمل معها سمة الجدة، يأتي من إيمان الشاعر أن هذا الفن (الشعر) لا يتموضع ساكناً بل هو فن يتطلع ويتخطى ويتجاوز ما هو محدد له، فتتنوع التجارب لتتنوع معها طرائق المعالجة الفنية.

فالإبداع في الشعر لا يتم عبر وراثة جاهزة لمبنى شعري بل بابتداع طريقة تعبر عن ذات الشاعر وتجربته، بالتالي لا يوجد طريقة عامة ونهائية في الشعر⁽²⁾.

ولم يسلك ابن حمديس سبيلاً واحداً في انتقاء قلبه الفني، فإلى جانب مطولاته نجد أنه قد زواج في نظمه بين المطولات ذات الغرض الواحد والمقطوعات والنتف، فيما يمكن أن نعهده ملمحاً تجديدياً مفارقاً للأنموذج الجاهلي ومتمماً للنسج البنائي الذي صاغه الشاعر تعبيراً عن تجربته الكلية.

ولاً: المطولات ذات الغرض الواحد:

وهي القصائد التي تتمحور بنيتها الدلالية حول موضوع واحد لا تحيد عنه، ولا تختلط بغيره، فيأتي الشاعر سبيل موضوعه مباشرة دون استجلاب لمقدمات يمهد بها لموضوعه، "إلا أن الاعتناء بهذا النوع من القصائد فيما يتعلق بمفتتح الكلام (المطلع)، وبمختتمه بقي على حاله"⁽³⁾ التي كان عليها في الاتجاه المحافظ.

وإلى هذا النمط من القصائد أشار ابن رشيق بقوله: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسب بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب،

(1) شعر الطليق المرواني جمع وتحقيق ودراسة د. محمد دياب محمد غزاوي 113.

(2) ينظر: مقدمة للشعر العربي أدونيس 43.

(3) البناء الفني في ديوان ابن الجنان الاندلسي (ت 648هـ) م. د سمير جعفر ياسين 10.

والبتر، والقطع⁽¹⁾ لكن يبدو أن الذوق النقدي يتغير من عصر لآخر تبعاً للظروف الفكرية والحضارية والاجتماعية والسياسية، فما كان يمكن أن نعهده إرضاءً للذائقة الفنية - الممدوح أو الجمهور من قبيل تعدد الموضوعات - هو في الوقت نفسه تقييد لحرية الشاعر في إتيان غرضه مباشرة.

ويتميز هذا النمط "على صعيد التجربة، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة، هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء، وشعر الحب، وبعض قصائد الخمر، والمرثية، والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية الدقيقة للماعة"⁽²⁾، ذات التأثير الموحى.

وقد هيأت الملكة الشعرية لابن حمديس أن يحيط بكل تلك الأصناف ويضفي عليها مما جادت به قريحته من أغراض أخرى، كالمدح الذي تستدعيه آنية القول، والحكمة والزهد، والقصائد التي تنحو منحى المجاوبات، والشعر الذاتي في صقلياته، ولم يترفع في كل ذلك إلا عن فن الهجاء فقد أثبت شاعريته أن يساير ركب من قاله فيه. ومن هذا النمط البنائي قال ابن حمديس متغزلاً⁽³⁾:

يا صورةَ الحُسْنِ التي طَلَعَتْ	بالشمس في خوط من البان
ما بال بلقيسي حُسْنِكَ لا	يحنو على وَجدي السُّليمانِي
لَمَّا وَجَدْتُ هَوَاكَ خَامَرَنِي	أَيَقْنَتْ أَنْ هَوَاكَ رُوحَانِي
لا تنكري داءً نَحَلْتُ بِهِ	فَبِسُقْمِ طَرْفِكَ سُقْمُ جِثْمَانِي
يا كيفَ أَكُتُّمْ حَبَّ فَاتَكَة	يَبْدِيهِ إِسْرَارِي وَإِعْلَانِي
إِنْسَانِيَّةً ذَكَرَى مَحَبَّتَهَا	جَنِيَّةً بِالشَّوْقِ تَغْشَانِي
ولقد يخامرني بها شَفَفٌ	لَا يُفْتَدِي مِنْهُ بَسْلَوَانِي
يا من يجازيني بَسِيَّةً	أَكْذَا يَكُونُ جَزَاءُ إِحْسَانِي
وأبي هَوَاكَ وما حَفَّتْ بِهِ	إِلَّا وَكَانَ الصَّدْقُ مِنْ شَانِي
لا طاب لي طيبُ الحَيَاةِ ولا	خَطَرَ الكَرَى بضميرِ أَجْفَانِي
حتى أرى، والوَضْلُ يَجْمَعُنَا	إِنْسانَ عَيْنِكَ نُضَبِّ إِنْسانِي

(1) العمدة ابن رشيق القيرواني 231/1.

(2) الرؤى المقنعة كمال أبو ديب 48.

(3) ديوان ابن حمديس تحقيق: د. إحسان عباس 493 - 494.

400

قوة التحفيز الشعوري الذي يضيفه استعمال القصص القرآني على بنية النص مما يفضي إلى تعضيد النسق الدلالي.

وإذا تقصينا نوع العاطفة التي سعى الشاعر إلى بثها عبر الأبيات الثلاثة الأولى، وجدنا أنها عاطفة ذات تأثير نفسي مبعثها صورة مادية للحسن، غير أن هذه الصورة سرعان ما تتماهى مع البعد الباطني (النفسي)، لتستمر معها جدلية العلاقة بين (المرأة والرجل)، وذلك عند استعمال الشاعر للفظ (خامرني) الذي يشي بتسرب أمر الهوى إلى كُنه النفس ومخالطته للوجدان، فحمل الفعل (خامر) معه دلالة المشاركة - بتوظيف صيغة اسم الفاعل⁽¹⁾ - مشاركة المرأة والرجل في أمر الهوى، وقد عبر عن هذه المشاركة كذلك بتوظيف (كاف الخطاب في هواك) و(يأ المتكلم في خامرني)، بتبعيتها للصورة السابقة بين بلقيس وسليمان.

وباستعمال الشاعر للفظ (روحاني) تزداد حدة التصوير، مرتكزة على (العامل النفسي) ليصبح هو الباث عوضاً عن الجانب الظاهر، فيصدر عنه اليقين وتثبت النفس من أمر هذا الهوى، الذي اجتاح كينونته وامتزج بها، فترد صيغة التكرار في (هواك) مؤكدة على هذا الأمر، كما أن أصوات المد التي فَعَلها الشاعر في البيت الثالث، بالإضافة إلى تصرّيعه لشطري البيت بلفظي (خامرني، روحاني) قد أسهما في استلاب ذات المتلقي لتعيش في تلك الأجواء الروحانية. وتستمر القصيدة في هذا المعنى لتتساير معها لُحمة الأبيات وتماسكها، فنجد أعراض هذا الهوى بدأت بالتجلي بهيأة (داء) ألم بالشاعر، فعبر عنه بإجرائه تقابلات في البنية بقوله: (فيسقم طرفك سقم جثمانني).

ونحن نجد أن هذا النمط من الغزل - والذي يفترق كلياً عن الغزل الحسي (العابث) الذي نجده مثلاً عند قراءة بعض الأشعار الجاهلية⁽²⁾ - قد حمل معه ملمحاً من الجدة قوامها حرارة الوجد العذري الملفع بظلال فلسفية، قلما نجد لها نظيراً في شعرنا العربي.

فقد استثمر الشاعر عنصر القداسة الكامن في القصص القرآني للتأثير على المتلقي وحمله على التجاوب مع تجربة القصيدة، وكذلك جانب الأساليب والتراكيب اللغوية التي وظفها الشاعر في سياق القول ك (سليمانني، روحاني، إعلاني، تغشاني، سلواني...)، وتعد هذه التراكيب اللغوية القائمة على إدخال الألف والنون قبل ياء المتكلم من استعمالات أصحاب الفلسفة وتمتد جذورها إلى اللغة الآرية، إذ تعد هذه السمة إحدى خواصها التي امتازت بها⁽³⁾، فتمكن الشاعر من صهر الجانبين (الديني والفلسفي) في سياق الغزل، ليمنحنا معها التمتع بنكهة جديدة تفترق عما ألفتاه في أشعار الغزل.

(1) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية د. صالح سليم عبد القادر الفاخري 213.

(2) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية سعيدة علي عبد الواحد 37.

(3) ينظر: تأريخ آداب اللغة العربية جرجي زيدان 420.

[illegible]

مما يثبت أن الشاعر قد أكد الحفاظ على خط سير واحد استمر بالتنامي والتدرج منذ المطع وحتى بلوغ ذروته عند صيغة القسم، بقوله:

وأبي هواءٍ وما حلفت به
لا طاب لي طيب الحياة ولا
حتى أرى، والوصل يجمعنا
إلا وكان الصدق من شأني
خطر الكرى بضمير أجفاني
إنسان عينك نصب إنساني

فاختار الشاعر أن يقسم بأصل الهوى من نفسه، لما قد سبق له من توصيف وتثبيت لمكانته بجعله روحانياً، فطالما كان هواها مُتأصلاً في نفسه حتى أصبح (الصدق) ضرورة لازمة لا معدل عنها.

وكما نلاحظ فإن صيغة القسم لم تكتمل مع البيت الأول، فلم نع أمر المقسم عليه إلا بعد مجيء البيتين التاليين، وعليه فقد خرج الشاعر مجدداً إلى استعمال سياق التضمنين، لينظم الأبيات في سلك واحد في سياق الوحدة الكلية للقصيدة.

حتى إذا بلغ الشاعر خاتمة القصيدة مهد لها بتصعيد انفعالي ذي وقعٍ صوتي شديد ناجم من تكرار الأصوات ذات صفة انفجارية ك (الباء والطاء) في (طاب وطيب وخطر)، فانتقل الشاعر معها من سياق العموم، إذ أنه لا يأبه بالحياة على ما فيها من طيب ولذة، ومنها هناة العين القريرة بالكرى، فاختار لمقوله (ضمير الأجفان) ولم يسند الكرى مباشرة إلى الجفن، لكي يجعل الضمير هنا مسؤولاً ورقيباً عن عدم اغفائه الجفن باتخاذ عهداً معه يقضي بعدم النوم، فوظيفته تجعله يحفظ هذا العهد أو الميثاق وبدونه قد يخلف الجفن عهده وينام.

وعند نهاية القصيدة يخص الشاعر الوصل بينه وبين محبوبته - عن طريق صورة من التقابل بين المرأة والرجل تحتل نمطاً من الحدة ودقة التوجيه في تحديد المتقابلين بوضع بؤى

(1) سورة النمل 17.

(2) سورة النمل 89 - 90.

عينها (إنسان عينك) بمواجهة تمثال شخصه (نصب إنساني) - بالنعمة التي سيتحصل بعدها بلوغ الطيب والراحة لتهدأ الجذوة الانفعالية للشاعر وتسود معها الأصوات الصغيرية المهموسة كالسين في (إنسان، إنساني) والصاد في (الوصل، نصب) والتي تكثر في مواضع السكينة والهدوء والنعمة⁽¹⁾.

وقد تمكن ابن حمديس - من خلال هذا العرض - من تفعيل العلاقات بين مستويات المبنى الشعري (لغويًا ودلاليًا وموسيقياً).

فعلى المستوى اللغوي نلمس سهولة الألفاظ ورقتها وتعبيريتها ك (بلقيسي، سليمان، حسنك، خامرني، طاب، طيب...) فضلاً عن تعدد الأساليب والصيغ اللغوية المستعملة، كالنداء في (يا صورة الحسن، يا كيف أكنتم حُباً)، والاستفهام (كيف أكنتم، أكذا يكون)، والقسم (وأبي هواك)، وصيغة اسم الفاعل (خامرني، فاتكة)، مع تناوب النغمة الخطابية بين (كاف الخطاب وياء المتكلم) مثل قوله في (هواك خامرني)، (هواك روحاني)، (طرفك، جثماني)، (عينك، انساني).

وجملة القول في المستوى اللغوي أنه جاء منسجماً مع تمظهرات الحياة الجديدة في البيئة الصقلية والأندلسية، التي منحت الشاعر من رهافة حسها وألق تصاويرها ما يمكنه من صياغة تجربته الغزلية ذات الظلال (الدينية والفلسفية) صياغة لغوية لا يصعب معها إدراك مراميها أو تقصي مداليلها، لأنها نابعة عن إبداع حس وجداني ينحدر من أصالة الواقع وتعبيرية الشعور فلا يبعث على المحاكاة أو الاتباع لما هو كائن بل ينبثق عن تمييز الأداء بتنميط علائقي يجمع بين ذات الشاعر ومجتمعه وثقافته.

أما على المستوى الدلالي فقد أفاد الشاعر من القصص القرآني لتهديب وصقل تجربته وجعلها مؤثرة بصورة أعمق مستثمراً سياق التقابلات في البنية الدلالية، فقد كان "لازدواج التعبير الشعري - خاصة - أكثر من غاية، وليس أقل هذه الغايات أنه يضفي على البنية قدراً من التوازن سواءً على مستوى السياق، وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوبة الإيحاء وثرء الدلالة أو على المستوى الموقعي، وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية بحيث يعادل بعضها بعضاً، أو يقابل بعضها بعضاً، وبحيث يتكون منها - في النهاية - ما يشبه الدفقات القولية أو الأدوار المقابلة (..) كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعني بالأدوار جملاً محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طويلاً وقصراً حتى يمكن ادراكها دون عنت"⁽²⁾، أو مشقة.

(1) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية 145.

(2) شعر المتنبي - قراءة أخرى 56.

وقد سادت الأدوار المقابلة في القصيدة على مستوى الشطر الواحد، كقوله (فبسقم طرفك - سقم جثمانني) أو (إنسان عينك - نصب إنساني) أو على مستوى البيت الواحد كقوله:

إنسية نكـرى محبتهـا جنيسة بالشـوق تغشـاني
يا من يجازيني بسـيئة أكـذا يـكون جزاء إـحسانـي

أما على المستوى الموسيقي فقد نجح الشاعر في هندسة الأصوات وتنظيمها ببعديها الداخلي والخارجي فمن الصيغ الداخلية التي كان لها وقعاً موسيقياً: التكرار لبعض الألفاظ مثل (هواك، سقم، خامرني)، والترجيع (يجازيني، جزاء)، والجناس (طاب، طيب)، والتقابل (إسراري، إعلاني...)، ولزوم ما لا يلزم قبل القافية (البان، سليمان، روحاني) والتصريع (خامرني، روحاني).

وقد أسهمت هذه الأساليب في تنويع البنية الموسيقية الداخلية، فضلاً عن الموسيقى الخارجية فقد أفاد الشاعر مما تحمله تفعيلة بحر الكامل من نفسٍ موسيقي يتسم بالطول (متفاعلن)، لتتسق مع الإطالة التي منحتنا إياها حروف المد في بعض مواقع الكلم، بالرغم من أنه تجاوز النمطية التراتبية لهذا البحر عندما جعل علة الحذف* ملازمة لشطريه وذلك لتحقيق نمط من المواءمة بين بنية الإيقاع الشعري ومقتضيات الصياغة التي تهدف إلى تحقيق نمط من الاتزان بين بنية التعبير الخاضعة للصورة الذهنية وبين حركة التفعيلة التابعة لها طولاً وقصراً⁽¹⁾.

لنتصهر كل تلك المستويات في وحدة موضوعية قوامها غرض الغزل ووحدة عضوية مبعثها التحام العلاقات الداخلية فضلاً عن انسجامها واتزانها، مع تنامي البنية الداخلية تدريجياً وصولاً إلى تحقيق رؤية شاملة للمشهد الشعري.

وفي قصيدة أخرى يمدح بها الأمير أبا الحسن علي بن يحيى، يقول فيها⁽²⁾:

* علة الحذف تعني حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة. علم العروض والقافية د. عبد العزيز عتيق 184.

(1) ينظر: شعر المتنبي - قراءة أخرى 17.

(2) ديوان ابن حمديس 145، الابيات من قصيدة مكونة من اثنتين وخمسين بيتاً.

تُفْشِي يَدَاكَ سَرَائِرَ الْأَغْمَادِ
إِلَّا عَلَى غَزْوٍ يُبِيدُ بِهِ الْعَدَى
وَعَزَائِمِ تَرْمِيهِمْ بِضُرَاعِمِ
مِنْ كُلِّ ذِمَرٍ فِي الْكَرْيَةِ مُقَدِّمِ
كَسْنَادِ مَسْمُورَةٍ وَقَسُورِ غِيْضَةٍ
وَكَأَنَّهُمْ فِي السَّابِغَاتِ صَوَارِمِ
أَسَدٌ عَلَيْهِمْ مِنْ جُلُودِ أَرَاقِمِ
مَا صَوْنٌ دِينَ مُحَمَّدٍ مِنْ ضَمِيمِ
لِقُطَافِ هَامٍ وَاخْتِلَاءِ هَوَادِ
لِلَّهِ مِنْ غَزْوٍ لَّهُ وَجْهَادِ
تَسْتَأْصِلُ الْآلَافَ بِالْأَحَادِ
صَالٍ لِحَرِّ سَاعِيرِهَا الْوَقَادِ
وَعُقَابِ مَرْقَبَةٍ وَحَيَّةِ وَادِ
وَالسَّابِغَاتِ لَهُمْ مِنَ الْأَغْمَادِ
فَقُصِّ أَرْزَاقُهَا عِيُونُ جَرَادِ
إِلَّا بِسَيْفِكَ يَوْمَ كُلِّ جِلَادِ

يتخذ الشاعر من مقام الشجاعة والفروسية مطعماً لقصيدته، هذا ما يفصح عنه سياق البنية الدلالية لألفاظ البيت الأول، ثم إن هذا المقام يستدعي التماس المباشر مع شخص الممدوح لما يستلزمه من رصد وتصوير لتداعيات الموقف مما لا يجدي معه التسويف أو التأخير لأنية الحدث بالإتيان بمقدمة قد تطول وقد تقصر، فتقل بداهة التأثير وتخبو جذوة الصراع.

فيرد أسلوب الخطاب ممثلاً بلفظ (يداك) كصيغة بديلة عن المقدمة التقليدية، إذ تشدّ معها ذهن التلقي لإدراك العلاقة الحميمة التي تجمع الشاعر بممدوحه، ليجعل هذا الأسلوب كمدخل تعويضي ينهض بما تنهض به عناصر المقدمة الغزلية أو الطللية.

وبالعودة إلى الخصائص التصويرية للبيت الأول، نجد أن الشاعر قد وظف - للتدليل على قوة الممدوح - خاصية تبادل مدركات الحواس، جاعلاً موضع إفشاء الأسرار (اليد) بدل (اللسان)، وهذا القول أبلغ لأن واقعة الحرب تستدعي رجالاً وأفعالاً لتحمل لواء النصر، بعيداً عن الأقوال التي لا طائل ورائها.

وتستتر وراء صيغة الجمع في (سرائر الاغمد) اضرب من الشجاعة والبأس والعزيمة وكثرة مقارعة الحروب ومنعة التحصين.

كما إن لافشاء الأسرار - في عرفنا - دلالة سلبية إذا اقترنت بمقول اللسان، غير أن الشاعر نقل دلالتها إلى الإيجابية عندما جعلها مقترنة باليد، فضلاً عن ربطها بضرورة الحدث فلم يأت الإفشاء من العدم، لذلك فقد حمل الشطر الثاني معه (لام التعليل) - لقطاف - لتطلعا على تلك الضرورة التي تجسدت بقطف الهامات - على ما يحمله لفظ قطف من سهولة التناول - وقطع الأعناق.

ونخلص مما سبق إلى أن الشاعر قد وضع الممدوح على رأس القول ليكون له الأولوية في إحكام التصرف وتوجيه الجبهة وإدارة الأمور لما يخدم صالحه.

ثم يوجه الشاعر عدسته باتجاه متعلقات تلك الصورة، بكون منظومة الحرب تحيلنا إلى مجموعة من العناصر يجتهد الشاعر في تجليتها لنا باستعماله لنسق (الصورة السردية) التي يتداخل فيها عنصرا (السرد والوصف)⁽¹⁾، فلا يكتفي الشاعر بالإخبار عن الأحداث، وإنما يرافقها بوقائع تصويرية تحيد بالمشهد عن سلوك المنحى التقريري، وقد ساعد هذا الأسلوب على تنامي القصيدة تدريجياً في إطار من العلاقات التي تربط بين أجزائها.

فيضع الشاعر في البيت الثاني (الغزو) الذي يحمل إمرته الممدوح في مقابل (العدى)، وقد أثر الشاعر اختيار لفظ الغزو على الجيش أو الجند، لما تحمله هذه اللفظة من دلالة مضغفة، فبالإضافة إلى ما تفصح عنه هذه الالفاظ من كثرة في عديد الجند، إلا أن لفظة (الغزو) تربو عنهم بدلالاتها على قوة الاقتحام وشدة الاندفاع، وهو ما يبرر مجيئها في السياق مقترنة (بالإبادة) وامتسلطة على العدو، فضلاً عن تكرارها بسياق التعجب في (لله من غزو له)، فيتعجب الشاعر من قوة هذا الغزو وشدة بأسه، والذي أن دلّ فإنما يدل على شجاعة الممدوح بكونه القائد الذي يحمل لوائه، فكان لاستعمال (اللام) في (له) دلالة على هذا (التملك).

وينتقل الشاعر - باستعمال أداة العطف (الواو) ليربط من خلالها البيت الثالث بما سبقه - إلى تصوير وقائع المشهد الحربي، فيجسد لنا (المحرك الرئيس) المعول عليه بتوجيه دفة الحرب ألا وهو (العزيمة) التي تنبأ عن بعد نفسي يتسم بالقوة كفيل بإحراز النصر، ولاسيما عند الاجتماع والكثرة وهو ما عبر عنه الشاعر باستعمال صيغة منتهى الجموع (عزائم - فعائل)، فكان منها أن تضاعفت القوة فعبر عنها بلفظ (الضراغم)، وإذا تم تسليطها على العدو فستكون النتيجة صورة مقابلة - بين الآلاف والآحاد - تتجسد بإبادة كثير من العدى على أيدي القليل من غزو الممدوح.

وقد استعان الشاعر بخصائص الموسيقى التصويرية لتسهم بتجسيد المشهد (مرئياً وصوتياً) في حاضرة المتلقي، ومن ذلك إتيانه بلفظه (تستأصل)، فعند النطق بها يتمثل لأذن السامع وقع صليل السيوف كما أن الدمج بين صوتي (السين واللام) يحمل معه دلالة (خروج الشيء)⁽²⁾، فإذا ما نقلنا هذه الدلالة إلى النص فإننا سنتمثل عبر صوتها خروج الأرواح من الجسد.

ثم ينتقل الشاعر - في سياق من التدرج - من عرضه لصورة (الشجاعة الجماعية) إلى استقصاء ما تحلى به كل فرد منهم، بقوله:

(1) ينظر: السرد القصصي في الشعر الاندلسي د. إنقاذ عطا الله محسن 300.

(2) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية 154.

من كل ذمر في الكريهة مقدم صالٍ لحرّ سعيها الوقاد

فيستعير الشاعر من الآية الكريمة "أَأَمَّا أَنتُ بَلَّسْتُمُ الْمَاجِثِينَ" (1) ما يزيد به من ضراوة المشهد، فتكون ساحة الوغى كسعيهم جهنم في الاهتياج والانتقاد، فلا عجب أن يأتي وصفها بعد ذلك (بالكريهة) لما تشتمل عليه من أضرب الشدائد والمحن. وإن هذا الوصف لساحة الوغى يستلزم معه (قوة المنازل) والذي سبق أن جاء وصفه (بالذمر) ليتهيئ معه تحمل تلك الشدائد، فعمد الشاعر بقوله:

كسنادٍ مسمرة وقصور غيضة وعقاب مرقبة، وحيّة واد

إلى منح السياق بُعداً بطولياً مضاعفاً، وذلك عبر إنشاء نمط من العلاقات السياقية لتعزز من متانة المبنى الشعري وتربط هذا البيت بالأبيات السابقة، كاستعمال عنصر التشبيه لتبيان هيئة هذا البطل، فتم تجسيد الموقف بالاستعانة بنمط من التكثيف الصوري، تجلى عبر جانبين:

الاول: بالاستعانة بعنصر (الحيوان) نحو (سناد، قسور، عُقاب، حية)، لا لغاية في الحيوان ذاته بل لصفة يمتاز بها - كالتحمل، وسرعة الانقضاض، وحدة النظر، والدهاء والمكر - أراد أن يخلعها على البطل، وعلى الرغم من هذه الكثافة في التصوير، تبقى كل صورة محتفظة باستقلالها وانفرادها في معرض الصورة الكلية للبطولة المتكاملة.

الثاني: بالاستعانة بعنصر (المكان) نحو (مسمرة، غيضة، مرقبة، واد) ليفصح هذا التوظيف عن رغبة الشاعر في أن يطوق صورته بنمط من الاستحواذ المكاني على المساحة الممتدة ما بين الأرض والسماء، لتتسع معها رقعة البطولة والسيطرة المكانية التي تحلى بها هذا البطل.

وتستمر القصيدة في التأكيد على (سمة البطولة) عبر سياق من الربط المعنوي تسهم في تشييده عناصر البنية النحوية، كتوظيف أسلوب العطف مقترناً بإداة التشبيه - في إطار العودة لصورة الشجاعة الجماعية - وذلك في قول الشاعر:

وكانهم في السابغات صوارم والسابغات لهم من الأغمار

(1) سورة الانشقاق 12.

إذ تتمظهر سمة الشجاعة كنوع من جدلية العلاقة التي تجسد تقاعلاً مشتركاً بين بنيتي الداخل والخارج، لتعزز بنية التشبيه من التعبئة الداخلية للشكل البطولي بمضامين الصلابة وحدة الظهور فضلاً عن فاعليته، وعند الانفتاح على الخارج - في الشطر الثاني - نطلع على الحضانة المكانية التي جعلت السابغات من جنسها ألا وهي (الأعماد) ليطوق الشكل البطولي بمداليل الإحاطة والصّد والحماية.

ويلجأ الشاعر إلى عرض صورة تتماثل عناصر صياغتها مع ما تم إيرادها في البيت الخامس، إلا أنه يكسبها حُلَّةً جديدة عندما يجعلها متراكبة ومتلافة في طور البطولة الجماعية، وذلك في قوله:

أُسْدُ عَلَيْهِمْ مِنْ جُلُودِ أَرَاقِمٍ قَمِصٌ أَزْرَتْهَا عَيُونُ جَرَادٍ

فتعمل مخيلة الشاعر في هذا البيت على تشييد (نصبٍ للبطولة) باستجلاب عناصر متميزة، فيكون أساس هذا النصب سمة الشجاعة ويكسو جلده قميص من الدهاء والمكر، وأزرّة هذا القميص عبارة عن عيون رقيقة ذات مدى واسع.

ولا شك أن هذه الصورة تفصح عن خيال مرن محدث لهيأة الأشياء، إذ لا يكتفي بالنظر إليها بإبعاد مكانية ثابتة بل يفتعل بينها العلاقات ويقيم بينها سبلاً لتتواصل وتتجاوب، فتغدو هذه الصورة تجاوزاً لنمطية الخيال التقليدي القائم على تحقيق فكرة المشابهة بين عناصر الصورة الشعرية ليقترّب من الخيال الخلاق - حسب توصيف كولردج - القائم على التوفيق بين المتناقضات والجمع بينها لإيجاد نمط من الوحدة تتمثل لمخيلة المتلقي منظورة بعين مبدعها⁽¹⁾.

وكما نلاحظ فإن الممدوح في الأبيات السابقة الذكر قد غيب عن المشهد، وبقي ما يدل عليه وما يعزز من مكانته، غير أن الشاعر يعود ليؤثر صيغة الخطاب مجدداً، بقوله:

مَا صَوْنُ دِينَ مُحَمَّدٍ مِنْ ضَمِيمِهِ أَلَا بِسَيْفِكَ يَوْمَ كُلِّ جَلَادٍ

فقرن الشاعر حماية الدين بسيف الممدوح، ولا شك أن هذا السيف يجسد مفتتحاً دلالياً لمعانٍ عديدة قد جرى ذكرها سابقاً.

ويستمر الشاعر في تقصي صور البطولة عبر سياق من الوحدة الموضوعية محوراً المدح وقطبها الرئيس الممدوح بقوله⁽²⁾:

(1) ينظر: كولردج د. محمد مصطفى بدوي 86-87.

(2) ديوان ابن حمديس 148.

كالبدر يوم الطعن يطفئ رمحه
تبني سلاحه سماء عجاجة
ويرد سمر الطعن عن أرض العدى
وسقوط هامات بضرب مناصل
أما شداد المجرمين فعزه
والنار تأخذ في تضرمها الغضا
روح الكمي بكوكب وقاد
من ذبل الأرماع ذات عماد
وكأنها في صبغة الفرصاد
وصعود أرواح بطعن صعاد
أبقاهم بالذل غير شداد
جزلاً، وتركه مهيل رماد

يرسم الشاعر في هذا المقطع صورة للممدوح على أرض المعركة، مستثمرًا الطاقة (الحركية الضوئية) في تفعيل المخزون الجمالي للألفاظ، ففي البيت الأول جرى الشاعر على تشبيه الممدوح (البدر) ومع ما تحمله هذه اللفظة من خواص حسية دأب الشعراء على أن يخلعوها على ممدوحهم - كأن يستوحوا من استدارة البدر ولمعانه استدارة وجه الممدوح وضيائه - فإن الشاعر يكسب هذه اللفظة بعداً جديداً عند توظيفها في سياق المعجم الحربي، فمعلوم أن البدر يستمد جمال تألقه ولمعانه من العتمة المحيطة به، فكذلك صورة الممدوح تبرز عبر ما يحيط بها من جو اكتسى وشاح السواد لكثرة الغبار الذي تثيره حوافر الخيل، إلا أن تلك السمة الضوئية (للبر) تلتحم مع البعد الحركي له، فمنزلة البدر هي إحدى منازل القمر التي يكتسبها بعد عدة تحولات فلكية تمنحه هيأته بالإضافة إلى تباين حركته مع حركة الشمس، مما نجم عنه بالتالي إكساب الممدوح لتلك الصورة (الحركية الضوئية).

كما ويحدد الشاعر البعد الزماني للصورة (بيوم الطعن)، ويمكن أن يحمل هذا التوظيف على الشهرة - كما تعارف على يوم النحر للدلالة على العيد -.

ويستمر الشاعر في مسايرة تلك الصورة (الحركية الضوئية) في منحى من العلاقات الداخلية التي تستمر في التعاضد مستندة على البعد الصوري للفظ نفسه وما يثيره في مخيلة المتلقي، مما يعزز اللحمة الداخلية على مستوى البيت المنفرد، من غير أن ينفصل عن السياق العام لمنحى الأبيات.

فمن ذلك التوظيف الجمالي للفظ (يطفئ) وما يستدعيه من صورة ذهنية (للمؤثر) لا تكتمل إلا عند وجود (المتأثر) ألا وهو (روح الكمي)، فتحتمل دلالة الإطفاء هنا انتزاع الروح لتتوقف معها جذوة الحياة، ثم عاد وأكسب الصورة هالة ضوئية مستمدة من اشعاع البدر في (كوكب وقاد) لتنتهي صورة هذا البيت وتثبت معها جلاء صورة الممدوح وقوته وشدة بأسه، واستجلاب عناصر الطبيعة في هذا البيت - البدر، الكوكب - فضلاً عن تفعيل مكانزها الحسية

(الضوئية والحركية) يعد ضرباً من الرؤية التجديدية التي جاد فيها الخيال الأندلسي على صنوه المشرقي.

وينقل الشاعر بقوله:

تبني سلاسه سماء عجاجة من ذبل الأرماح، ذات عماد

إلى حركة الخيل في مشهد يعتمد على تراكم العناصر، المستوحاة من المرجعية الدينية الممثلة بقوله تعالى "أَأَنْتَ أَهْلُ الْيَمِينِ" (1) فيحدد السقف الموضوعي لهذا المشهد (بالسماء) التي تشكلت نتيجة عن إثارة سنايك الخيل للغبار على أرض المعركة، كما وتستند تلك السماء على (عمُد) تكونت نتيجة (ذُبل الأرماح)، وإن إضافة فاعلية يمتاز بها الكائن الحي إلى الجماد، تقصح عن بعد أعرق يحيل إلى موت حامل ذلك الجماد (الرمح). ويصعد الشاعر من وتيرة القتال بقوله:

ويرد سمر الطعن عن أرض العدى وكأنها في صبغة الفرصاد

تأتي هذه الصورة تكميلية للمشهد السابق ومعطوفة عليه، فيستعمل الشاعر الفعل (يرد) بما يوحي به من حركة تستدعي لازمة قبلية وبعدية، وقد تمثلت بالجانب اللوني للرمح قبل الطعن وبعده وهو ما يعزز من دلالة الفتك الذي أحال لون الرمح إلى أحمر قانٍ كلون التوت. وفي قول الشاعر:

وسقوط هامات بضرب مناصل وصعود ارواح بطعن صعاد
أما شداد المجرمين فعزه ابقاهم بالذل غير شداد

تبدو حركية الصورة مبنية على استعماله للفنون البلاغية، كالمقابلة بين (سقوط الهامات) و (صعود الأرواح)، والطباق بين (شداد، غير شداد) و (فعزه، بالذل). ولئن عبرت هذه المتضادات عن حالة من الاضطراب والتحول الحركي داخل النص، فهي في الوقت نفسه أسهمت في توليد حالة من التحول الذهني - الانتقال الفكري من مقام لآخر - لدى المتلقي، مما عزز من الوجود الموضوعي لها داخل النص لا بوصفها أداة (تكميلية -

(1) سورة الرعد 2.

تزيينية)، وإنما بوصفها عنصراً فعالاً ورئيساً في تشكيل البنية الهيكلية للنص. وتستكمل تلك اللوحة البطولية بقول الشاعر:

والنار تأخذ في تضرمها الغضا جزلاً وتركه مهيل رماد

إذ يجتمع العنصر الضوئي بالحركي، مجسداً بلفظ (النار)، كما اجتمع في بداية هذه القطعة بلفظ (البدر)، وهو ما يفصح عن دقة في تخطيط المبنى الشعري، فيسوق الشاعر عبر سياق من التقابل بين (الغضا جزلاً) و (مهيل رماد) صورة رمزية، إذ تغدو ذروة المشهد البطولي، فتكون (النار) هي الممدوح و (الغضا جزلاً) هو حال العدو من قسوة وشدة قبل التضرم و (مهيل رماد) هو حاله بعد اكتساح الممدوح له بالتضرم. ويمهد الشاعر لختام قصيدته بقوله⁽¹⁾:

يا من إليه بانتجاع مؤمل	مستمطر منه سماء أيادي
ألقيت من نيل المنى عن عاتق	فكأنني سيف بغير نجاد
ما لي بأرضك يوم جودك معرب	بلسانه عن خدمتي وودادي
إلا قصائد بالمحامد صفتها	غراً تهز محافل الإنشاد
خلعت معانيها على ألفاظها	أحان أشعار ونقر شواد
رجحت بقسطاس البديع وإنها	لخفيفة الأرواح والأجساد
تبقى كنقش الصخر وهي شوارد	مثل المقيم بها وحذو الحادي

نقف في هذا المقطع على خصلة أخرى من الخصال التي اشتهر بها الممدوح وهي (الكرم)، إلا أن الشاعر يتبع مسلكاً نفسياً معبراً عنه، ينحصر معه الجانب الفني الذي يتمثل بإبراز وتنويع أسلوب العرض -الفضيلة الكرم - .

فكما نلاحظ فإن الشاعر قد اكتفى لإظهار تلك الصفة لدى الممدوح بقوله (مستمطر منه سماء ايادي) وفي المقابل كان هناك هيمنة للضمائر والصور العائدة على الشاعر، فمن ذلك قوله:

ألقيت من نيل المنى عن عاتق فكأنني سيف بغير نجاد

(1) ديوان ابن حمديس 148.

الذي يعبر عن حاجة نفسية للأمان والاستقرار، تتمثل في افتقاده لتلك الرتبة التي حازها عند ممدوحيه سابقاً، فكانت تلك الحاجة تسبق حاجته للمال، فجرى تمثيل هذه الصورة بتوظيف عنصر التشبيه مقترناً بياء المتكلم، فشبه نفسه بالسيف الذي افترق عن نجاده، فافتقاد السيف للنجاد هو افتقاد للسكن الذي يحله بعد عنت ونصب.

وفي معرض جود الممدوح، يتخذ الشاعر قصائده مناباً للإفصاح عما لم يتمكن لسان حاله التعبير عنه مما يكنه للممدوح من خدمة ووداد، فيكون ذلك مفتتحاً للإشادة بقصائده، عبر نسق واحد اعتمد الشاعر في إقامته على عنصر التضمين، إذ أننا لا نشعر بقوله:

مالي بأرضك يوم جودك معرب بلسانه عن خدمتي وودادي
إلا قصائد بالمحامد صغتها غراً تهز محافل الإنشاد

بانقطاع في الكلم.

فيصف الشاعر جودة تحببك قصائده في سياق لا يخرج عن توظيفه للصورة الحركية، عبر إتيانه بأفعال تشي بذلك نحو (تهز محافل الإنشاد) كناية عن قوة وقعها في أذن سامعه. كذلك عند استعماله الألفاظ (خلعت، رجحت) فكان في الأولى ملمح إلى اكتساب ألفاظه للنغم الموسيقي المرهف المتأتي من المعنى فهو المكنن والجوهر، وفي الثانية تأكيد على ضبط معيار البديع في قصائده على منحى الاعتدال، وهو ما يهيء خفتها (روحاً وجسداً) أو (لفظاً ومعنى)، فتبقى خالدة (كنقش الصخر) على وجه الزمن.

وقد فسح هذا المقطع المجال لبروز صوت الشاعر عبر عدد من الضمائر العائدة عليه كتاء الفاعل (ألقيْتُ، صغتها) وياء المتكلم (كأنني، مالي، خدمتي، ودادي) فضلاً عن الإشادة بقصائده بما يمكن أن يعد كبديل للتعبير عن الذاتية التي يبيها الشاعر عادة في مقدمات قصائده، فبغياق المقدمة غابت معها الذاتية لتطرح القصيدة ذات الملمح التجديدي نمطاً من الموضوعية وتفترض توافر قسط من تلك الذاتية عند قاعدة القصيدة، فينحو هذا النسق من البناء القائم على ضغط وتكثيف عناصر العرض منحى تكوينياً تتبادل الأدوار فيه بين المقدمة والخاتمة.

وقال في الطلل⁽¹⁾:

(1) ديوان ابن حمديس 312.

مرابعهم للوحش أضحت مراتعا
فمن مبلغ الغادين عَنَّا بأننا
معالم أضحت من دماها عواطلاً
وفينا بميثاق العهد لربيعها
فمن دمنة تحت القطوب* كمينة
ومن خط رمس دارس فكأنما
تأوّه منه شيق الركب نائحاً
وما زلت أجري الدمع من حرق الاسى
وأفحص عن آثارهم ترب أرضهم
فقف صابراً تسعد على الحزن جازعاً
وقفنا وأجريناً بهنّ المدامعا
فقل في نفوس قد هجرن المطامعا
كأن عهد الربيع كانت شرائعها
بها وثلاث راكيدات سوافعا
أمرّ البلى محوّاً عليها الأصابع
فطرب فيه ملغط الطير ساجعا
وأدعو هوى الاحباب لو كان سامعاً
كأنني قد اودعت فيها ودائعاً

يعد المشهد الطللي ركناً رئيساً من أركان القصيدة العربية الجاهلية، فقد اعتاد الشعراء الجاهليون على أن يستهلوا بهذه المقدمة قصائدهم، حتى غدت تلك المقدمة من "أكثر المقدمات شيوعاً في صدور القصائد الجاهلية"⁽¹⁾، ولقد استعار ابن حمديس سمات ذلك المشهد، لا ليحمله مقدمة للولوج إلى مدحته - فجّل قصائده المدحية لم يرد تصديرها بهذا المقطع - بل ليصيغ منه قالباً بنائياً مستقلاً، يعكس ملامح الجدة، لأن تجربة الطلل عند ابن حمديس لم تكن محاكاة خالصة لأنموذج الطلل الجاهلي الذي رسخ مبناه الشعراء عند مقدمات قصائدهم، بل هي جزء من تجربة خاصة عاشها الشاعر وظهرت تجلياتها في (صقلياته)، ليلتقي محور الطلل الجاهلي مع محور القصائد الصقلية في التعبير عن فكرة الشعور بالفقد والارتباط الوجداني بالأرض وذكريات الشاعر عليها، ويفترقان في كون فكرة الطلل كانت شعوراً جزئياً - يماثل جزئية تكوينه ضمن المبنى العام للقصيدة المدحية - بالإحساس بفقد معالم ذلك المكان وتغير هيأته بفعل سطوة الزمن وترحل أهله عنه، أما عند ابن حمديس فقد كانت تلك التجربة شعوراً كلياً بفقدان أرض الوطن وترحاله هو عنه.

لتظهر إسقاطات ذلك الشعور برنة حزينة انتابت المقطع الطللي، وتضافر في خلقها ثلاثة عناصر وهي: العنصر المكاني والعنصر البشري والعنصر النفسي.

ففي مطلع القصيدة يرصد الشاعر صورة لتغير حال المكان، باستعمال الفعل الماضي الناقص (أضحى)، فمن مربع يضج بألوان الحياة إلى مرتع أنسٍ بالوحوش، مما استدعى استيقاف الصحب - جرياً على عادة المشاركة - إلا أن هذا الصاحب الذي استدعاه الشاعر

* القطوب: الأسد القاموس المحيط مجد الدين الفيروز آبادي 1336.

(1) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي د. حسين عطوان 228.

ليشاركه همومه في تجربته الخاصة قد لا يكون الا (معادلاً موضوعياً) له اتخذه للتنفيس عن همومه، وذلك عبر ضدية أجزاها بين (صابراً وجازعاً)، فالجاذع هو حال الشاعر والصابر هو حال معادله، كما أن النفس تتخذ من جانبها الإيجابي محفزاً لاستنهاض همتها.

وفي البيت الثاني يستفهم الشاعر بقوله (فمن مبلغ الغادين عنا) عن وجود المبلغ الذي يفصح عما آل إليه حاله، في إشارة إلى حاجته للشاهد الذي يظهر حاله ويجليه لمن رحلوا، وفي السياق الدلالي فإن صوت (النون) الذي تكرر في هذا البيت احدى عشرة مرة، كان له دور الإظهار والتجلية⁽¹⁾ عن هذا الحال للمتلقى، كما أن توظيف الشاعر لـ (نا المتكلمين) في (عنا، بأننا، وقفنا، أجريننا) يشير إلى تعدد المتكلمين بلسان حال الشاعر مما نجم عنه تعظيم لشأن الألم بجعله شعوراً جماعياً لا ينهض به الشاعر وحده.

كما ويتفحص الشاعر معالم ذلك المكان، ليعثر - في سياق من الإقرار - على ما وجده في مطلع القصيدة من تغير وتحول ساقه مجدداً باستعمال الفعل الناقص (أضحى) للتحول معها تلك الصورة الشابة الملونة التي كانت في مخيلة الشاعر سابقاً إلى هيئة هرمة جامدة، عبر عنها باستعمال صيغة منتهى الجموع (عواطلا).

وقد حمل التكرار الدلالي - بين المطلع وهذا البيت - ضرباً من التأكيد على تلك الحال التي أضحت عليها الديار.

فكان لهذا الارتباط السياقي دوراً في تشييد علاقات داخلية تشد النسيج الهيكلي للقصيدة، عزز منها استعمال الشاعر لأسلوب الحوار في قوله (فقل في نفوس قد هجرن المطامعا) لجعل السامع في حالة من التأهب والاستعداد لمعرفة جملة (مقول القول)، إذ هي ترد في قوله:

وفينا بميثاق العهود لربعها كأن عهود الربع كانت شرائعاً

فعلى هذا المنحى من الترابط تتسق الدلالات وتسلس منازل الكلم، ليسوق الشاعر صورة بسيطة باستعمال أداة التشبيه (كأن) فيشبه عهود الربع بالشرائع، في دلالة إلى تقديس تلك العهود والوفاء بها وصونها عن الزوال والتبدل، ومما عزز من هذه الدلالة صيغة التكرار في (عهود الربع) تأكيداً على سمة الوفاء.

وتتحو هذه الدلالات منحى نفسياً ناجماً عن التفاعل الوجداني للشاعر مع معطيات المكان من (أنس وجماد) ويستطرد الشاعر عن هذا الاتجاه، فيطلعننا بقوله:

(1) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية 151.

فمن دمنة تحت القطوب كمينة بها وثلاث راكيات سوافعا
ومن خط رمس دارس فكأنما أمرّ البلى محواً عليها الأصابعا

على صورة مادية من آثار تلك الديار الكامنة تحت موضع القطوب، أو بقايا حجارة الموقد التي كانت توضع فوقها القدور للطهي، فتلك صورة مادية تقصح عن خلو المكان من أهله ومغادرتهم له، لتمتد تلك الصورة إلى طمس تام لمعالم تلك الديار بفعل (البلى) وذلك عبر تشخيصه بإنسان له أصابع يمررها على تلك الآثار فيمحوها.

وتعكس تلك الصور مشاهد موضعية ثابتة انتقتها عدسة الشاعر من تلك الديار لتعيد تجسيدها بهيأة حركية ذات منزع نفسي وذلك في قوله:

تأوه منه شيق الركب نائحاً فطرب فيه ملغط الطير ساجعا
وما زلت أجري الدمع من حرق الأسى وأدعو هوى الأحباب لو كان سامعا
وأفحص عن آثارهم ترب أرضهم كأنني قد أودعت فيها ودائعا

ففي البيت الأول ترتسم ملامح صورة حركية مصحوبة بعنصر الإيقاع، ليغدو التأثير بالإيقاع المسموع أبرز ملامح تلك الصورة لإيمان الشاعر بأن "الإيقاع الصوتي محرك قوي للانفعال النفسي"⁽¹⁾، وتم ذلك بتوظيف الشاعر لألفاظ تحمل هذه السمة مثل (تأوه، نائحاً، طرب، ملغط، ساجعاً).

وفي سياق الحركة يحمل الفعل (تأوه) دلالة على المطاوعة⁽²⁾، فأسقط الشاعر أثر ذلك الفعل على (شييق الركب) فأضحت النتيجة ممثلة بلفظ (نائحاً)، ومثل هذا المفعول نجده عند توظيفه للفظ (فطرب) فنسبة أثر المطاوعة كان لفظي (ملغط، ساجعاً)، كما ارتبط الشطر الأول بالثاني عبر (الفاء العاطفة) ليتبع الاثر الصوتي للشطر الثاني الشطر الاول، فلغط الحمام وسجعه ماهو الا استمرار للتأوه والنواح وقد اختار الشاعر عنصر الحيوان ولا سيما طائر الحمام لسمتين: تتمثل الاولى: برغبته في إضفاء نمط من الحياة على ذلك الطلل البالي، والثانية: في كون هذا الطائر يرمز للفراق والحزن وهو ما يجسد حال الشاعر.

ويستمر هذا التأثير النفسي - بدلالة ما زلت - بحال الديار وفقدان أهلها، بالتداعي أمام الشاعر فتتهمر دموعه راجية عودة هوى الأحباب، وتمتد تلك الاستمرارية لتؤطر زمن الحاضر،

(1) مع الجمال والشعر الاندلسي د. حميدة صالح البلداوي 54.

(2) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية 215.

فيعبر الشاعر عن تلك المضارعة بلفظ (افحص)، فهو في حالة من البحث والتتقيب عن تلك الآثار، تشابه حال من أودع في الأرض أمانة فلا يهنأ له عيش إلا بالعثور عليها. وقد شهدت البنية الدلالية تنامياً تدريجياً، بدءاً من النواة الدلالية التي وضعها الشاعر في البيت الأول، واستمر هذا التدرج مصحوباً بتجارب صادقة وانفعالات حقيقية ولدت ضرباً من الارتدادات النصية في العودة إلى فكرة سبق ذكرها وصياغتها بطريقة جديدة، فقد وضع الشاعر أصل الفكرة في مطلع القصيدة بقوله:

مرابعهم للوحش أضحت مراتعا فقف صابراً تسعد على الحزن جازعاً

ثم أعاد صياغة فكرة هذا البيت الممثلة بتحول الديار من مربع يضج بالحياة إلى مرتع أنس بالوحوش في البيت الثالث بهيأة (الدمى العاطلة عن كل مظاهر الحياة) وكذلك في البيت الخامس بتمثل فكرة الوحوش (القطوب) التي سكنت هذا المكان عقب ترحل أهله عنه. كما يلاحظ على أبيات هذا المقطع قلة فاعلية الخيال، أو أنه احتجب وراء الدفق العاطفي المناسب عبر الأبيات، فنحن نقف على صور بسيطة التركيب - كالتّي وردت باستعمال أداة التشبيه كأن - يقابل هذا الجانب تعبير مباشر عن الإحساس في إطار وحدة موضوعية أساسها الطلل، فقد اصطنع لنا الشاعر تلك الأجواء في إطار تجربته الخاصة، "لذلك ترتبط الطلليات لديه بفكرة الأرض وبفكرة فقد الأهل"⁽¹⁾ والأحبة. وتستمر هذه الفكرة بالانسياب عبر الأبيات في قوله⁽²⁾:

مقارعةً من لاعج الشوق صادعا	كأن حصاة القلب كانت زجاجةً
فأبصرْتُ منها الآهلاتِ بلاقعا	أمات ربوع الدار فقداً أهلها
وقد سُقِيتُ سماً من البين ناقعا	كأن حُداء العيس في السير نعيها
فَمَن لي بأن ألقى الصبا فيك راجعا	أدار البلى ولّى الصبا عنك لاهياً
ومن كان من أهلي بوذي مُراضعا	أما ولبانٍ درّ لي أسحماً به
خُرِمْتُ بها من ذمّة الصبر راجعا	لقد دخلت بي منك في الحزن لوعةً
حُساماً على صَرْفِ الحوادثِ قاطعا	أيا هذه إن الغلى لتَهزّ بي
وللحرب والبيداء والنجم سابعاً	ذريني أكن للعزم والليل والسرى

(1) الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية د. أسامة اختيار 171.

(2) ديوان ابن حمديس 313.

ففي البيت الأول يختار الشاعر أدق نقطة من القلب - بمثابة لُبّه - وأدخلها فيه فيصفها بقوله (حصاة القلب) ويشبّـهـا باستعمال (كأن) بالزجاج المقارع، لتستمد خواصها منه، ويسقط عليها تأثير (لاعج الشوق) لتغدو النتيجة تحطيمها بلفظ (صادعاً)، وقد ورد هنا التشبيه ليوقفنا على إحياءات نفسية صادقة اختص بها الشاعر، لتضاف إلى الرصيد العاطفي الذي حوته الأبيات السابقة، فالشاعر يرتد مجدداً إلى تلك المربع، فيعلل سبب فنائها بفقد أهلها، لتتحول الصورة البصرية - الموجهة نحو تلك الديار - في مخيلة الشاعر إلى عقد تناظر بين (الماضي والحاضر) فيتفوق المنظار المكاني للحاضر الممثل (بالهيئة المقفرة) على المنظار المكاني للماضي الممثل (بالهيئة الأهلة للسكن).

وفيما سبق تأكيد على أن الشاعر لا يبغى الديار لذاتها وإنما يبغى من سكن تلك الديار، كما ووقفنا بقوله:

كأن حذاء العيس في السير نعيها وقد سقيت سماً من البين ناقعاً

على منظر الطعائن في ترحالها، بشكل عام يطغى عليه المنحى النفسي دون المادي*.

ويوجه الشاعر نداءه صوب تلك الديار بقوله (أدار البلى) بعد أن تيقن من الحال التي غدت عليها فتأتي لفظة (البلى) مضافة للديار وملتصقة بها، كما يقر الشاعر بمضي أيام الصبا ويتمنى عودتها مجدداً، فيصوغ هذا المشهد في سياق (الأدوار المقابلة) في (ولى الصبا عنك لاهياً) (ألقي الصبا فيك راجعاً).

فتلقي هذه الديار بظلالها السلبية على المشهد وتلونه بطابع من القنامة، يسوقها الشاعر من قبيل المفارقة بين أيام الماضي، إذ كان يرتضع الود من أهله، وبين أيام الحاضر التي تدرّ له لبناناً أسمحا.

وقد نجح ابن حمديس في اصطناع أجواء المشهد الطللي، الذي كان معلماً رئيساً من المعالم التي امتازت بها القصيدة الجاهلية، واجتهد في رسمه كبار الشعراء المشاركة، وربما يتأتى نجاحه من التوحيد بين شعوره الخاص ودقائق ذلك المشهد مما حدا بالقصيدة البعد عن التكلف، فهذه الأبيات "تضارع" - من حيث دقة الصنعة ومن حيث حسن استخدام المشهد الطللي للتعبير عن الحالات الوجدانية الفردية - ما عبر عنه كثير من محترفي فن الوصف الطللي في الشعر

* وهذه الصورة التشبيهية مستوحاة من قول امرئ القيس:

كأنّي غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل

المشركي ممن مزجوه بخلجات الشعور وفيض الوجدان وقد تمثل ابن حمديس الثقافة الأدبية العربية قديمها وحديثها⁽¹⁾ عبر أنموذجه الشعري. وفي ختام القصيدة تتعالى النغمة المخاطبة للآخر، وذلك في قوله:

لقد دخلت بي منك في الحزن لوعة حرمت بها من ذمة الصبر راجعا
أيا هذه إن العلى لتهز بي حساماً على صرف الحوادث قاطعا
ذريني أكن للعزم والليل والسرى وللحرب والبيداء والنجم سابعا*

إذ يبدو من خلال الأبيات أن الشاعر يتوجه بخطابه للمرأة، باستعمال كاف الخطاب (منك)، واسم الإشارة (هذه) وياء المخاطبة (ذريني)، غير أن المشهد لا ينفصل عن السياق السابق لتغدو هذه المرأة رمزاً للديار.

ففي البيت الأول يحاول الشاعر التوقف عن تناول تلك الجرعة من الحزن، بإقراره - عبر صيغة الفعل الماضي المسبوق بحرف التحقيق (لقد) - أن تلك اللوعة قد دخلت واستقرت في الوجدان فأصبحت أمراً واقعاً، عانى الشاعر إثرها الحرمان من الصبر.

وتجدر الإشارة إلى أن موقف الشاعر في الأبيات السابقة كان موقفاً انهزامياً، إذ تكررت الدموع واشتدت وطأة الحنين، أما في البيتين الأخيرين نجد محاولة للتأسي عن ذكر الديار بطلب العلى، إذ استعاد الشاعر رباطة جأشه وقوة عزمته، فحمل الفعل (تهز) دلالة حركية، أي أنه لم يعد له موقف المتفرج الجازع على الماضي، فأضحى داخله صلباً كالحسام، وفي الخاتمة سعى الشاعر مجدداً إلى الانفلات من قبضة الماضي واستشرف المستقبل بسعيه لنيل عدد من المطامح.

وإذا تمثلنا موقف الشاعر في البيتين الأخيرين من صبر وقوة وعزيمة، وموقفه في الأبيات السابقة من جزع وحزن، تبين لنا مدى الارتباط المعنوي والتلاحم الدلالي الذي ضمنه الشاعر لقصيدته وذلك أن الشاعر ذكر في البيت الأول قوله: (قف صابراً تسعد على الحزن جازعاً) وهذا ما تمثله شعورياً عبر أبيات قصيدته، فالأبيات عدا البيتين الأخيرين في جانب الجزع، والبيتان الأخيران هما عرض للجانب الصابر من الشاعر، وهذان الجانبان يلتحمان في ذات الشاعر، وهذا ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه من كون (الصاحب) الذي استوقفه ليس إلا

(1) الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية 171-172.

* البيت يدخل في تناس مع قول المتنبي:

الخيـل والليل والبيـداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ديوان المتنبي 332.

معادلاً موضوعياً له، وبذلك تكون تجربة الشاعر الخاصة قد احتضنت المشهد الطللي وانسجمت معه في إطار وحدة موضوعية متكاملة.

ثانياً: المقطوعات:

تعد المقطوعة بنية من البنيات المركزة ذات الغرض الواحد، والتي تتنامى جمالياً وفكرياً داخل إطار من الوحدة الموضوعية، فهي تكثيف دلالي لعناصر الإبداع الشعري.

وقد ظهرت تجليات هذا الشكل الفني منذ العصر الجاهلي والأموي، فقد أشار ابن سلام الجمحي إلى أن بداية الشعر كانت أبياتاً تلقى عند الحاجة، بقوله: "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف"⁽¹⁾.

كما عدت معياراً للتفاضل بين الشعراء في العصر الأموي، إذ "يحكى أن الفرزدق لما وقع بينه وبين جرير ما وقع وحكم بينهما قال بعض الحكماء: الفرزدق أشعر، لأنه أقواهما أسر كلام، وأجراهما في أساليب الشعر، وأقدرهما على تطويل، وأحسنهما قطعاً، فقدم بالقطع كما ترى"⁽²⁾. غير أنها برزت كبناء شعري مستقل له خصائصه وبواعثه عندما "رافقت حركة التجديد في الشعر، بل كانت سمة من سمات هذا التجديد الشكلية، إذ تعالج المقطوعة موضوعاً واحداً ولا تكاد أبياتها تتعدى أصابع اليد، فهي أبيات تحفل بالخاطرة السريعة والفكرة القصيرة"⁽³⁾ الموجزة. وتتوسط بنية المقطوعة بين القصيدة والنتفة⁽⁴⁾، "والشعراء غالباً ما يعمدون في نظم المقطوعات إلى اجتناب الإطالة والسعي إلى تأدية المعنى المراد بعبارات قصيرة ومكثفة، فهم يرون أن هذا الشكل يلبي حاجتهم في مواقف معينة لا يصلح لها إلا تكثيف المعنى وإيجازه، إذ أن قصر عدد أبيات المقطوعة يدفع الشاعر إلى التزام الوحدة الموضوعية والبنائية، مما يسهم في تماسك وحدة أبيات المقطوعة ويقوي تأثيرها في النفس.

ويرجع نظم الشعراء على المقطوعات وميلهم إليها لأسباب تتعلق بالشاعر نفسه وبطبيعته وقدرته الشعرية، أو لأسباب تتعلق بالمتلقي ومدى استيعابه للقطع، كونها أسهل في الحفظ وأعلق بالذهن"⁽⁵⁾ وأخف عند السماع.

(1) طبقات فحول الشعراء محمد بن سلام الجمحي 26.

(2) العمدة 186/1.

(3) الشعر العربي والفلسفة رياض شنتة جبر 210.

(4) ينظر: شعراء اندلسيون منسيون د. محمد عويد السايير 72.

(5) مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الاندلسي د. علي إسماعيل السامرائي 175.

أما عن تحديد أبيات المقطوعة وتمييزها عن القصيدة، فقد ذكر ابن رشيق قوله: "وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو بيت واحد"⁽¹⁾. غير أن مسألة تحديد الأبيات لا تخضع لمعيار العدد بقدر ما يحبذ فيها تمام الفكرة واكتمالها، لهذا يبقى تحديدها فنياً ينظر إليه من زاوية تناول الموضوع تناولاً كلياً مكتملاً، يشعر معه المتلقي أنه وصل إلى النهاية دون انتظار لكلام آخر"⁽²⁾ يملأ به أفق الانتظار.

وقد احتقى الشعراء الأندلسيون بهذا النمط من البناء، إذ "شكلت المقطوعات حضوراً واضحاً في الشعر الأندلسي"⁽³⁾، لأن تنوع مظاهر الطبيعة الأندلسية والصقلية - على حد سواء - فرضت على مخيلة الشاعر أن تكون مسيرة لدقائق المشهد الجمالي من حيث دقة التقصي وسرعة الرصد وحضور البديهة.

وقد شكل هذا النمط البنائي حضوراً بارزاً في شعر ابن حمديس، إذ تقاسمت (المقطوعات والقصائد المستقلة بغرض واحد) النسبة الأعلى من الديوان، وكان لغرضي (الوصف والغزل) - مما نلمس معه توقد الخيال وحسن التعبير - مكان الصدارة فيها، تتبعها أغراض أخرى كالزهد والحكمة والشيب مما هو تعبير ذاتي عن عاطفة الشاعر، مع استمرار ضئيل جداً لأغراض تقليدية كالمدح والفخر.

ونقف عند ظاهرتين مترافقتين شاعتا في بناء عدد كبير من المقطوعات* لدى ابن حمديس، تمثلت الأولى: بتصدير الكثير منها بالواو العاطفة، وكما تبيننا عند تحليل عدد من القصائد وظيفة حروف العطف في الربط بين أجزاء القصيدة على المستوى الداخلي مع ضرورة وجود كلام سابق - لحروف العطف - يعطف عليه الكلام اللاحق.

أما الثانية: فقد تمثلت بمخالفة النهج التراثي - الذي حرص على تشييده في طور المحافظة - في ترك تصريح عدد كبير من مطالع تلك المقطوعات.

ويمكن أن يأخذ تعليل هذه الظاهرة بعدين:

يتمثل الأول: بقصدية الشاعر في انتهاج هذا النمط من النظم، كتجاوز لنمطية الشكل المحافظ.

أما الثاني: فيتمثل في كون هذه المقطوعات مجتزأة من سياق قصائد طويلة، فربما تكون القصيدة الأصل قد تعرضت

(1) العمدة 188/1 - 189.

(2) البناء الفني في ديوان ابن الجنان الأندلسي (ت 648) 15.

(3) البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخلوف - يونس حميد عزيز 44.

* يمكن مراجعة عدد من المقطوعات التي حملت تلك السمة، ومنها المقطوعات المرقمة ب (22 - 23 - 39 - 44 - 50 - 61...).

للضياح، ولاسيما أن قسماً كبيراً - على ما ذكره الباحثون⁽¹⁾ - من شعر ابن حمديس قد تعرض للضياح، وقد تكون مقطعة وفق ذوق فردي لأصحاب المختارات في تفضيل هذه القطعة عن غيرها لما تحتويه من جمال تشبيه أو حسن استعارة أو رائق خيال. ومهما يكن من أمر تلك الافتراضات، فإننا نتعامل مع المقطوعة كواقع شعري يمثل استمراراً لتلك الشاعرية الفذة التي انتهجها في مباني قصائده. ومن ذلك قوله يصف بركة شقها نهر⁽²⁾:

وزرقاء في لون السماء تنبهت	لتحبيكها ريحٌ تهب مع الفجر
يشق حشاها جدول متكفل	بسقي رياض ألبست خلل الزهر
كما طعن المقدام في الحرب دارعاً	بعضب فشق الخصر منه إلى الخصر
يريك رؤوساً منه في جسم حية	سعت من حياة في حدائقه الخضر
فلا روضة إلا استعارت لشكره	لسان صباً تسري مطيبة النشر

نظم الشاعر هذه المقطوعة على خمسة أبيات، إذ بدأت بتنام جزئي في البيتين الأولين، فأستحضر الشاعر عناصر مشهده الممثلة (بالبركة أو الغدير) في البيت الأول، و(الجدول) في البيت الثاني، وقام بصياغة تلك العناصر في لوحة جمالية، فالبركة قد اكتسبت لونها من لون السماء، فكان هذا اللون محدداً موضعياً لخلفية الصورة، إذ تجسد في لون البركة ولون السماء كلاً على حدة، كما تجسد في اجتماعهما فكانت البركة كالمرآة العاكسة لهذا اللون - الأزرق - ، مما منح الصورة قدراً من الصفاء والعذوبة والنقاء وهو ما توحى به دلالة هذا اللون⁽³⁾، وقدراً من السكون سرعان ما كسره الشاعر بلفظ (تنبهت) إذ يوحي هذا اللفظ بتغير مفارق للحالة الجارية، وقد أسهم الوقف الصوتي - السكون - في اللفظ نفسه بخلق حالة من التنبيه الذهني لدى المتلقي مماثلة لأمر هذا التغير.

ثم استعار الشاعر لفظة (لتحبيكها) - بما توحى به من إحكام الصنعة بتأنٍ وإتقان - لتمارس فعلها في تلك البركة، وهذا - التأنى - يتناسب صوتياً مع حروف الوقف في الكلمة نفسها، وكان هذا الفعل مسلطاً على البركة بتأثير (الريح)، فلو ترك الشاعر خيط الدلالة إلى هذا الحد (لتحبيكها ريح) ولو لم يقيد هبوبها بوقت الفجر، فلن نصل إلى دلالة (التحبيك)، لأن الريح ذات مدلول سلبي، إذ اقترن ورودها في القرآن الكريم بمواضع العقوبة والهلاك، لما يثيره مدّها

(1) ينظر: الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية 39.

(2) ديوان ابن حمديس 187.

(3) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني بروين حبيب 148.

من دمار، فتقييد الشاعر لها بوقت الفجر، وهو الوقت الأمثل لعذوبة الهواء ونقاؤه وهدوء تنسمه - وهو ما يتصل دلاليًا باللون الأزرق - حمل لها ذلك الوقع الهادئ.

وقد أسهم تناظر الإيقاع اللوني مع إيقاع الدلالة بخلق انموذج حي لوصف الطبيعة يعكس مدى قدرة الشاعر الأندلسي على الإبداع والتجويد في فن الوصف، الذي أفاض بدوره على نمطية الصورة المشرقية بألوان من العذوبة، ومساحات من الأخيلة المبتكرة والتفاصيل الدقيقة، ليكون بذلك خير شاهد وخير ناقل لمجمل المفاتن التي حملتها الطبيعة الأندلسية بكونها هي المحفز لانتشاء فن الوصف والتلوين لدى الشعراء الأندلسيين⁽¹⁾. فكان هذا البيت بمثابة المطلع، أسس فيه الشاعر لمقطوعته على قدر من الإيقان، فقد تبينا التآزر الداخلي الذي حملته جملة العلاقات التكوينية التي تألف منها البيت، وتستمر تلك البنية في التنامي مع البيت الثاني، إذ كان الملمح الأبرز فيه عنصر (التشخيص)، فلم يقطع الشاعر الدلالة ليصف الجدول كمشهد جانبي، بل استعمل في ذلك قابلية الجدول على اختراق تلك البركة - كنوع من التعاضد البنائي والدلالي - عبر توظيفه الفعل (يشق)، كما جعل لها أحشاء كأحشاء جسم الإنسان يشقها ذلك الجدول فهو بمثابة الشريان الذي يمدّها بدفق الحياة. ويشكل قوله:

كما طعن المقدام في الحرب دارعاً غضب فشق الخصر منه إلى الخصر

ذروة التنامي البنائي لهذه المقطوعة، إذ يعرض الشاعر فيه لصورة تشبيهية اكتسبت خواصها من المشهد السابق وارتبطت معه، فقد شبه الشاعر مشهد اختراق ذلك الجدول للبركة الممثل بقوله (يشق حشاها جدول ،،،) بمشهد قتالي يتمثل (بطعن المقدام للدارع) فكلاهما يشير إلى الولوج والإدخال بحدة وقسوة.

ولكي يزيد من حدة توتر المشهد اتخذ زاوية للنظر يقيس منها ما بلغه فعل الطعن في الدارع وذلك بتجسيد بصري يتمركز حول حدة الفاعلية الحركية للطعن والممثلة تشكلياً بخط عرضي يخترق ليمزق مديات المسافة المكانية المتموضعة عند محيط الخصر، لينتهي دلاليًا إلى تمفصل الرؤية البصرية على جزئين متناظرين يقطعهما خط عرضي، وهو ما يعكس بالتالي جمالية المراوغة التشكيلية بين المشهد الحربي والمشهد الوصفي بتقلات حركية تدعم المعنى فنياً وتكسر إيقاع الترتاب بين الصور فضلاً عن تنشيط خيال التلقي.

واستكمالاً للعرض المشهدي لعناصر ذلك الروض جرى الشاعر في البيت الرابع على تشخيص قامة الأزاهير أو الأشجار - مما له هيئة الرأس باستدارته - بالرؤوس، فمنح الصورة

(1) ينظر: الطبيعة الأندلسية وأثرها في استثمار اللون الشعري لؤي صهيود فواز 231.

لتجسد هذه المقطوعة وحدة موضوعية قوامها غرض الوصف، كما ارتبطت أجزاؤها بأواصر داخلية كان لمخيلة الشاعر النصيب الأكبر في تشييدها، وذلك بالجمع بين معطيات من صميم التجربة الشخصية للشاعر وصهرها في نسيج واحد ضمن إطار تلك الوحدة.

وقال في الشقائق⁽³⁾:

فقدم في البيت الأول لصورة بصرية أفصح عنها بقوله: (نظرت إلى حسن الرياض)
وعمد في صياغة تلك الصورة إلى استعمال عنصر التشخيص، فجعل للغيم دموعاً تجري، كما

(3) دیوان ابن حمدیس 192.

وحدد سبب جريانها بقوله (منهن) بعائدية الضمير إلى حسن الرياض - أي من جمالهن - وجعل للزهر عيوناً مثلت البؤرة التي تسيل منها تلك الدموع، ولا شك أن استعمال عنصر التشخيص هنا منح الصورة ملمحاً نفسياً فجمال هذه الرياض قد حرك إحساس الشاعر لذلك لم يجر على وصفها بطريقة تجريدية جامدة بل خلع عليها من خلجات وجدته ما يجعل المتلقي يثار لها ويتأثر بها، وتخصيص تلك الشقائق - في البيت الثاني - بالحظوة الجمالية جعلها تزهر عن بقية أصناف الزهر لما تتمتع به من تناسق لوني أخاذ تراوح بين (حمرة لونها المشوب بالأسود و خضرة قضبها).

فإذ بهذا التناسق يسمو بالإحساس إلى درجة نفسية من النشوة، وهذا ما فسر عشق الارواح لها فأخذت في صورة حركية (تبلبلها) للاستمتاع بمنظرها، ليجتمع استواء قوامها مع تناسق ألوانها في مظهر كأنه انسداد شعور القيان فُمن ليرقصن في غلالة حمراء في حركة لا تخلو من الإثارة⁽¹⁾.

ويعد الاستقصاء الجمالي لوصف النواوير أحد أبرز الألوان الوصفية التي برع فيها الأندلسيون "فإذا كان المشاركة قد أطنبوا في وصف محاسن الورد، فإن الأندلسيين قد تجاوزوهم فيه فتسقطوا أحواله وتصيدوا خصائصه، مالوا إلى وصفه قبيل الفتح وبعيده، وفصلوا الكلام عن جمال لونه"⁽²⁾ مما انطوت عليه هذه المقطوعة تشكلياً، فضلاً عن أدائها البنائي الذي اتسم بوحدة موضوعية جاءت في سياق من التدرج والتناسق والارتباط العضوي بين أبياتها. وقال يتغزل⁽³⁾:

حسان تدير بسحر الهوى	عيون المها في وجوه البدر
طوال الفروع قصار الخطا	ثقال الروادف هيف الخصور
تطيب أفواههن الحديث	بحمر الشفاه وببيض الثغور
كما مرّ بالورد والأقحوان	نسيم مشوب برياً العبير

نظم ابن حمديس هذه المقطوعة على أربعة أبيات، استغرقها في التغزل المادي بمفاتن المرأة، فتأسست الوحدة الموضوعية على وفق هذا الغرض، إلا أنها تسير على مستوى واحد في تقصي مفاتن المرأة الواحدة تلو الأخرى، بدءاً بسحر العيون لكونها أجمل وأرق ما في المرأة

(1) ينظر: صورة اللون في الشعر الأندلسي د. حافظ المغربي 48.

(2) دفاتر أندلسية د. يوسف عيد 302.

(3) ديوان ابن حمديس 264.

فصورها بعيون المها لاتساعها وصفائها وبياضها⁽¹⁾، كما أضفى على وجوه تلك الحسنات هالة ضوئية بتشبيهها بالدور بجامع الاستدارة واللمعان، وانتقل إلى قوام المرأة بتقص لمواصفات معينة - تجسدت في البيت الثاني - ارتضتها ذائقة الشعراء منذ القدم، كما استعمل (الأفواه) كأداة للترتين والتجميل وظيفتها أن تطيب الحديث، عندما أضفى عليها بعداً لونياً ناجماً عن التماهي بين اللونين (الأحمر والأبيض) المجسد في الشفاه والثغور، وينبثق عن هذا التجاور اللوني إيقاع تشكيلي يحمل معه تقاطباً دالاً على تضاد لوني وشعوري بين حيوية وعنفوان وحرارة اللون الأحمر المجسد في الشفاه وبين نقاء وطهر وبرودة اللون الأبيض المجسد في الثغور، من هنا فإن أحدهم - الأحمر - عمل كجاذبٍ لعاطفة الشاعر ومؤججٍ لشهوته، والآخر - الأبيض - عمل كمنبسط لتلك الشهوة بكونه يجسد شيئاً لا يمكن لمسه أو الاقتراب منه⁽²⁾.

ثم استعار الشاعر من روض الطبيعة ما يجسد به جمال (الشفاه والثغور) فاختار (الورد) ليشبه به (حمرة الشفاه) و (الأقحوان) ليشبه به (بيض الثغور)، ما جعل ذلك الحديث المطيب نسيم يمر (بالورد والأقحوان) فلا بد أن يعبق به شيء من أثر ذاك العبير. وعلى الرغم من الجمال الأنثوي الذي بثه الشاعر في هذه المقطوعة إلا أنها خلت من عنصر (الحبكة) الذي يعمل كمؤطر لتلك الصور، فلم يكن هنالك تصاعد دلالي يؤدي لبلوغ ذروة الحدث مما يجذب ذهن المتلقي إلى المقطوعة، لكن يبدو أن الشاعر عوض عن هذا الملمح بالتعزيز من البناء الموسيقي الداخلي للمقطوعة عبر توظيفه لعدد من المحسنات البديعية، كحسن التقسيم والتقابل بين الجمل كما في قوله: (طوال الفروع قصار الخطا) (تقال الروادف وهيف الخصور)، وحسن التقسيم بين (بحمر الشفاه وبيض الثغور)، فإن لم يشد إليها ذهن المتلقي فلا شك أنها ستستميل سمعه للإصغاء إليها. ومما جاء في الزهد والحكمة، قوله⁽³⁾:

سَلِّمِ الْأَمْرَ مِنْكَ اللَّهُ وَاعْلَمْ	أَنْ مَا قَدْ قَضَى بِهِ سَيَكُونُ
وَإِذَا صَحَّ ذَاكَ عِنْدَكَ فَافْهَمْ	أَنْ شَغَلَ الضَّمِيرَ مِنْكَ جَنُونُ
هَلْ نَقِيزُ السُّكُونِ إِلَّا حَرَكَ	وَنَقِيزُ الْحَرَكَ إِلَّا السُّكُونُ
هَكَذَا يَنْقُضِي الزَّمَانُ إِلَى أَنْ	تَشْمَلَ الْعَالَمِينَ فِيهِ الْمَنُونُ
وَتَقُومَ الْمَوْتَى النِّيَامَ إِلَى مَا	كُحِلَتْ بِالْحَيَاةِ مِنْهُ الْعَيُونُ
بِجَنَانٍ يَقِيمُ فِيهَا مَقِيمُ	أَوْ بِنَارٍ فِيهَا عَذَابٌ مَهِينُ

(1) ينظر: القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية د. أحمد حاتم الربيعي 28.

(2) ينظر: الألوان "نظرياً وعملياً" 69-73.

(3) ديوان ابن حمديس 516.

سلك الشاعر في هذه المقطوعة منحىً نفسياً مباشراً اعتمد فيه أسلوباً تقريرياً واضحاً، يكمن وراءه مغزى التجربة الحياتية بمجموعها، إذ إننا نطالع شخصية (ابن حمديس) الواعظة الناصحة مستترة وراء الخطاب الشعري، بينما يتجلى ضمير الآخر (المخاطب) بصورة واضحة، لأن المقام للوعظ الذي يخص العامة ومنهم الشاعر وليس لتجربة ذاتية تقتضي هيمنة ضمير الأنا على النص، من هنا فقد بنى الشاعر مقطوعته على مراحل يتصاعد معها الخطاب بصورة تدريجية، فهي مقطوعة سداسية يمكن اختزال فكرتها إلى ثلاث مراحل، تختص الأولى (بالبيتين الأوليين)، إذ هيمن ضمير الخطاب في (منك - عنك)، (سلم، علم، أفهم) بتقدير الضمير (أنت)، فخص المتلقي بالخطاب ثم أسبغ عليه فكرة مقتضاها الإيمان بقضاء الله ووضع مقاليد الأمر بيده، فجاء البيت الثاني معاضداً لفكرة البيت الأول ومعطوفاً عليه، فإذا ما وقع الإيمان والتسليم خبت المخاوف ومنها (شغل الضمير) المسؤول عن تخطئة الإنسان أو تصويبه، فما دام الأمر لله فقد أضحى شغله للجنون.

ثم تأتي المرحلة الثانية لتضم البيتين (الثالث والرابع) والتي تتطوي على فكرة فلسفية تعود جذورها لأفلاطون⁽¹⁾، ألا وهي (التغير والثبات) - والتي طبقها على نظريته في المثل - فكل تغير غايته الثبات وكل تعدد مصيره الوحدة، ففي الشطر الأول (هل نقيض السكون إلا حراك) تمثّل لبداية الحياة والتي هي في تغير مستمر ومتتابع، لتقضي الفكرة إلى الشطر الثاني (ونقيض الحراك إلا السكون) والذي يمثل حالة الثبات أي (الموت) التي صورها كذلك في البيت الرابع، ونلاحظ في هذه المرحلة اختفاء الضمائر أو أي شيء يعود على المخاطب، فأضحى السياق يطفو في جوٍ من الحكمة الخالصة المستقاة من تلك الفلسفة.

ويختتم الشاعر هذه المقطوعة مع البيتين (الخامس والسادس) وهما يمثلان المرحلة الأخيرة التي قدم فيها خلاصة أو مغزى الحياة، ففي البيت الخامس تصدرت فكرة (البعث أو النشور) بقول الشاعر: (نقوم الموتى) وقد أسندهم إلى حالة من الغفلة بقوله (النيام) لخضوعهم لملاذات الدنيا وزينتها، فيأتي تقرير الجزاء في البيت الأخير، فإما (الجنة أو النار) وهذا هو مصداق الكثير من الآيات القرآنية الكريمة كقوله تعالى "أَأَنْتُمْ أَكْثَرُ" (2).

(1) ينظر: قصة الفلسفة اليونانية أحمد أمين - زكي نجيب محمود 157 - 158.

(2) سورة الانفطار 13-14.

ولئن جعلنا هذه المقطوعة على مراحل، إلا أن ذلك لا يلغي فكرة الارتباط الضمني بين الأبيات، بتعاقد الأفكار الجزئية لتقرير الحقيقة الكلية، وقد أسهم أسلوب العطف في التوثيق من متانة هذا الارتباط حتى اكتنفت القصيدة وحدة موضوعية متكاملة.

وقال يصف فرساً⁽¹⁾:

وطائرة بُدَّ الخيول بسبقها	وقد لبست للعين من فرس خلقا
إذا شئت ألقى بي على الغرب رجلها	ونالت يدُ منها بوئبتها الشرقا *
لحوق كأي جاعل من عدائها	لرسغ الفرا * عقلاً وجيد المها ربها
كريح ترى من نفعها سحباً لها	ومن رشحها قطراً ومن لحظها برقاً

يرسم الشاعر في هذه المقطوعة صورة للفرس، جاعلاً من سمة (السرعة) المحور الموضوعي الأبرز فيها، وقد جاءت بنية هذا المحور موزعة بين خطين رئيسين، تمثلاً في (المطلع والخاتمة) إذ نلاحظ أن عناية الشاعر قد توجهت فيهما إلى تنويع الصياغة الفنية لصورة الموصوف. ففي المطلع خلع الشاعر على الفرس (صورة الطائرة)، وفي الخاتمة خلع عليها (صورة الريح)، وما بينهما من الأبيات فقد كانت بمثابة تعزيز ذهني لما تم إيرادها في المطلع.

وباستقصاء السمات الفنية لهذه البنية الهيكلية، نجد أن الشاعر في البيت الأول لم يصرح باسم الموصوف - الفرس - مباشرة، بل استعار له لفظ (الطائرة) لتغليب سمة السرعة على أيٍّ من السمات الأخرى التي يمكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقي حول هذه الفرس، كلونها أو قوتها أو شكلها...، مما نجم عنه نوع من التعادل بين سرعتين سعى إليه الشاعر، فإذا ما تمثل المتلقي هذه الصورة أدرك من غير جهد القدرة الفائقة التي تتحلى بها هذه الفرس مقارنة بنظائرها، لذلك جاء الشاعر بلفظ (بُدَّ) بما يحمل معه تشديد الذال من قوة دفع صوتي يتعادل مع الدفع الدلالي لها من حيث العلو في التجاوز والسبق لغيرها من الخيول، ثم صرح في الشطر الثاني، بقوله: (وقد لبست للعين من فرس خلقاً) بهيأة هذا الموصوف، فبذلك تميل التركيبية الصورية إلى جعل الفرس بضعاً من الطائرة وليس العكس لكون ما يوحي به السياق هو أن

(1) ديوان ابن حمديس 329.

* البيت يتناص مع قول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

ديوان امرئ القيس 19.

* الفرأ: حمار الوحش القاموس المحيط 1228.

المتن أو الجسد عائد على (الطائفة) فهو الأساس والغالب أما (الفرس) فهي التي كست صورتها هذا الجسد.

ويعمد الشاعر إلى سياق المبالغة بتمثل الفرس لتلك السرعة - في البيت الثاني - عبر حركتها، إذ يجعلها منقسمة مكانياً ما بين (الشرق والغرب)، إلا أنَّ الشاعر يقيد تلك الحركة بمشيئته منذ بدايتها بقوله (إذا شئتُ القت بي) بمعنى أنها فرس مسخرة لخدمة فارسها وطبيعة بيده، وهذا ما يثبت أيضاً قوله في البيت الثاني (كأني جاعلٌ من عدائها) فجعل نفسه هو المتحكم بحركتها، واستعمل مجدداً سياق المبالغة في صيغة فعول (لحوق) للمبالغة في استمرارية تلك الحركة لكن عبر سياق آخر، يعرض فيه إلى سرعة هذه الفرس في اللحاق بفريستها (الفرأ أو المها) والانقضاض عليها، فيصف هذا الانقضاض (بالعقل أو الربق)، فهو بجملته قيد يقيد الفريسة ويمنعها من الحراك.

ويتضح من هذه الأبيات متانة العلاقات السياقية في تركيزها على فكرة موضوعية واحدة وهي (السرعة) التي تحلت بها تلك الفرس. كما يتجلى عبرها الطاقة الإبداعية للمخيلة الفردية عند ابن حمديس والتي قامت على سمتي التجديد والابتكار في الجمع بين دقائق الصورة والتركيز على جزئياتها وهو ما يدخل فنياً تحت باب الإبداع الوصفي الذي يعتمد على تجديد الصورة الوصفية النمطية المتعارف عليها وإظهارها في لبوس فني جديد واخاذ، فيه من الحيوية والطرافة كما فيه من أثر البيئة المحيطة ما يجعله حاملاً للقيم التعبيرية والتأثيرية والجمالية⁽¹⁾.

وفي خاتمة المقطوعة يختار الشاعر شكلاً آخر غير (الطائفة) لينزعه على (الفرس) فإذ به يشبهها بالريح، ثم يلحقها بمتواليات رجعية تعود على كلا العنصرين (الفرس والريح) وتشير عموم الصورة التشبيهية إلى أن هذه الفرس لسرعتها تثير نقعاً يتجسد لعين الناظر كهياة السحب، ونتيجة الحركة المتوالية السريعة فإن نديها (عرقها) يتساقط كالقطر، أمّا لحظها فيشع عبر سرعتها كسنا البرق.

فكان وجه الشبه هنا منتزعا من أمور متعددة يربطها سياق الدلالة والعطف، كما تتجلى كملح بلاغي عبر (حسن التقسيم) الذي ولد نغماً متوالياً مماثلاً لتلك الحركة الدؤوب التي سعى الشاعر لإثباتها لتلك الفرس.

وجملة هذه المقطوعة تضعنا أمام "شاعر ماهر يقرطس أغراض المعاني البديعة، ويعبر عنها بالألفاظ النفسية الرفيعة، ويتصرف في التشبيه ويغوص في بحر الكلام على در المعنى الغريب"⁽²⁾ مما له وقع طريف وسمت أنيق. وقال يمدح يحيى بن تميم⁽³⁾:

(1) ينظر: الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية 139 - 140.

(2) الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ابن بسام الشنتريني 320.

(1) ديوان ابن حمديس 524 - 525.

شفائي من الآلام في الشفة اللميا
وكيف وريّا لا تجود بريقة
فتاةٌ تدبر السحر من لحظ مُقلّة
وتعرض إعراض المنى في صدودها
وما بالها لم تعط من سيف جفنها
حمى ابنٌ تميم بالظبا ملّة الهدى
وإن أجذبت آمالنا فهباته

بريقتها أحيّا وإلا فلا محيا
إذا لم أجد في الماء من ظمإٍ ريّا
.....]
[
ولو أقبلت بالوصل أقبلت الدنيا
أماناً وقد أعطاه من سيفه يحيى
وأضحى زمام الملك في يده العليا

جاءت هذه المقطوعة في غرض المدح، وقد اتبع الشاعر من حيث بنيته نمط (المحافظة)، إذ نجد فيها المفاصل الرئيسية التي احتوتها القصيدة التقليدية كـ (المطلع، والمقدمة، وحسن التخلص والعرض، والخاتمة) غير أنها جاءت مضغوطة لغوياً ومكتفة دلاليّاً داخل قالب المقطوعة التي لم تتجاوز أبياتها السبعة.

فبوقنا الشاعر في مطلع تلك المقطوعة على مقدمة غزلية، إذ يضع نفسه فيها موضع العليل (شفائي من الآلام)، كما ويضع أمر شفائه بيد المرأة المتغزل بها، وينتقي من مفاتها الجمالية (الشفة اللميا) لتكون هي الترياق الشافي له من الآمه، فبوصل ريقته يتماثل أمر أحيائه.

هذا ما يوحي به مطلع المقطوعة ظاهراً، أما ما يشف تحته من دلالة فهي اقتران مباشر بشخص الممدوح (يحيى بن تميم)، فالشاعر يطلب (الوصل) وهذا الطلب في حقيقته يلتسمه من الممدوح وليس من المرأة وإن تمثل له ظاهراً، لذلك نلاحظ وفي سياق من التضاد إتيانه بألفاظ مشتقة صوتياً من اسم الممدوح بقوله (أحيّا، فلا محيا)، كما ويبرز السياق ذاته حالة من (التردد) بين رغبة جامحة بالوصل وإيحاء كامن بالصدود.

فيكون المطلع بذلك عتبة بنائية هامة ودالة على غرض هذه المقطوعة، أن لم يكن هو الغرض ذاته مضمراً خلف ستار من الغزل، كما وقد حافظ الشاعر على تصرّيعه لشطري البيت ليستوفي تجويده ما وضعه النقد من شروط⁽¹⁾.

وتستمر تلك الحالة من التردد في الأبيات التالية للمطلع، ففي البيت الثاني الذي يأتي مرتبطاً دلاليّاً بالأول يقرّ الشاعر بعدم وصالها له بقوله (لا تجود بريقة)، كما ويجانس بين لفظي (ريّا) في الشطر الأول، و(ريّا) في الشطر الثاني، فالأولى عائدة على (المرأة / الممدوح) والثانية على ظمأ الشاعر، وقد أسهم هذا الجناس بخلق نغم موسيقي تلتذ لسماعه الأذن.

(1) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم 207 – 208.

وفي البيت الثالث يستطرد الشاعر لعرض ملمح جمالي آخر للمرأة ألا وهو سحر مقلتها، ثم يعود في البيت الرابع إلى حالة التردد، التي ارتسمت لنا في الأبيات الأولى عبر تضاد أقامه بين (الإعراض والإقبال) و(الصدود والوصل)، لكنه مع هذا البيت يقترب أكثر من التصريح باسم الممدوح عندما يقرن إقبال المرأة عليه - والذي ليس سوى إقبال الممدوح - بإقبال الدنيا بما تحمله من زينة وملذات.

وفي البيت الخامس يرد الفصل بين شخصيتي (المرأة والممدوح)، والتي لم تكن - المرأة - إلا بمثابة قناع سلبي تمثل دوماً بالصدود، والذي يستتر وراءه المعدن القيم لشخص الممدوح، فنزغ هذا القناع هو نزغ لتلك الحالة - الإعراض والصد - التي عبر الشاعر عنها في هذا البيت عبر سياق الجزم بقوله (لم تعط)، كما عبر عن معدن الممدوح في سياق يقترب بأداة التوكيد في قوله (وقد أعطاه).

فثبت للشاعر في ذلك حسن التخلص عندما فصل بين الحالين ووضعنا في صلب الغرض المنشود.

كما وتمثل حالة الاقتران الدلالي بين شخصيتي (المرأة والممدوح) خدمة لبنية المقطوعة، التي تميل بطبعها إلى تكثيف العرض وإيجاز الدلالة، فقد تغزل ومدح في أن واحد، فأرضى بذلك الذوق النقدي الذي يفضل الاستهلال بمقدمة، وأرضى ذوقه الخاص في الوصول عبر تلك المقدمة إلى الممدوح.

ويلج الشاعر إلى مدح (يحيى بن تميم) عندما يجعل حد سيفه صوناً ودفاعاً عن (ملة الهدى) كما ويضع زمام الأمر بيده، ويقرن تلك اليد بلفظ (الغيا) لكي تتصف بدلالة (السيطرة والملك).

وفي خاتمة المقطوعة يشيد الشاعر بكرم الممدوح، فيجعل من هباته (حدائقاً) ليخلع عليها عدداً من الصفات كتنوع أصنافها فضلاً عن كثرتها، ولتحمل في سياقها تقابلاً بين الآمال التي أجذبت، فوجدت طموحها موجهاً صوب تلك الحدائق، والأنامل التي لا تقفأ تحنو على تلك الآمال بالسقيا.

ثالثاً: النتف:

تعد النتفة لمحة فنية موجزة، تختزل التعبير عن فكرة محدودة أو انفعال شعوري معين إلى بيتين من الشعر، فيجنى الشاعر إلى هذا النمط البنائي لرغبة منه في قصر الأداء الشعري حول تلك اللحظة أو الومضة التي اجتاحت كيانه، فتعد بذلك "صورة متكاملة لموقف شعري تطرق إليه الشاعر فيكون البيت الأول هو التأسيس الموضوعي للصورة مستندة عليه حتى

تكتمل، وتأخذ حجمها في الذهن عند المتلقي في البيت الثاني، وتتكامل المعاني المتوخاة من هذه الننتفة.

تبدو لغة الننتفة لغة سهلة وسلسلة المفردات، وهي ذات معانٍ واضحة بينة غير عسرة على الفهم. وتشكل الننتفة وحدة موضوعية في بيتين متماسكين في معانيهما حتى لا يمكن فكك أحدهما عن الآخر، إذ يُروى البيتان سوية من غير إغفال لأحدهما، وإغفال رواية أحد البيتين يقلل من قوة الدلالة والمعاني المتوخاة من هذه الننتفة⁽¹⁾، لأن تفكك مفصل المبنى الشعري من شأنه الإخلال بتداعيات الإحاطة المضمونية بأنساق المعنى.

وقد عرف هذا النمط من البناء في الشعر العربي القديم، إذ كانت الننتف "تمثل الشكل الأول الذي قاله الشعراء القدامى، لأن أمة العرب كلها شاعرة تقول البيت والبيتين، وكانت تعبر عن حاجاتهم وما يرمون إليه من نتاج أفكارهم لحدث ما، وبعد أن تنامي المجتمع العربي قصدت القصائد⁽²⁾ وطول الأشعار.

وربما تكون الننتفة أدخل إلى نفس المتلقي من بقية أنماط النظم الأخرى، فضلاً عن سهولة حفظها ورواج تداولها، فهي تختزل تجربة الشاعر في موضوع ما وفي إطار محدد لا يتجاوز البيتين⁽³⁾، ولما تتسم به من إيجاز وتكثيف دلالي فهي تمنح المتلقي مساحة للتخليق في إحياءات الصور المنبعثة من تلك المداليل المكثفة تفوق المساحة النصية التي يشغلها حجمها الفعلي المرتسم على الورق.

وقد مثلت (الننتف) شكلاً بنائياً مهماً اتخذها ابن حمديس للوقوف على أبرز الدقائق التي عرضت له في حياته وأثرت به، لهذا نجدها ماثلة في أغلب الأغراض الشعرية التي طرقتها كالوصف والحكمة والغزل والرثاء والنصح والإرشاد، لكن بنسب متفاوتة فقد احتل غرض (الوصف) النسبة الأعلى عن بقية الأغراض.

الا أن بنية الننتفة تبقى نسبتها في الديوان دون بقية الأنماط البنائية التي نظم عليها ابن حمديس. ومن هذه البنية قوله يصف رواقصاً⁽⁴⁾:

ومن راقصاتٍ ساحبات ذيلها شواذٍ، بمسك في العبير تَصْمَحُ
كما جررت أذيالها في هديلها حمائم أيكٍ أو طواويس تبذخ

(1) مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الاندلسي 171.

(2) البناء الفني في ديوان ابن الجنان الأندلسي (ت 648 هـ) 16.

(3) ينظر: ابن الشبل البغدادي حياته وشعره د. سهى يونس سلمان الجبوري 203.

(4) ديوان ابن حمديس 112.

قدم الشاعر في البيت الأول (صورة حسية) اشترك في تكوينها عدد من الحواس، فبدءاً يعرض لنا منظرًا جمالياً تتمثل إدراكه عبر حاسة البصر، لراقصات تسحب ذيول أثوابها في صورة حركية، وقد اقترن هذا المنظر بإشراك حاسة السمع (شواد) ثم حاسة الشم (بمسك في العبير تضحك)، وإن إشراك أكثر من حاسة لإدراك جمال المرأة منح الصورة قدراً من النضارة والحيوية، قد لا يمكن أحياناً الوصول إليها إلا في طور التكامل الجمالي بين تلك الحواس، "قالنمو العضوي داخل القصيدة قد لا يتم إلا بترباط بعض الحواس ببعضها، إذ إن تساقفها يتولد من داخل العلائق التي يتطلبها النص، إذ يقضي بيت شعري يتطلب المعنى فيه أو - عبر حاسة معينة - أن تتبثق حاسة ثانية وثالثة ورابعة"⁽¹⁾، ولا سيما عند رصد صورة المرأة فجمالها يقتضي إشراك أكثر من حاسة لتذوقه من قبل الشاعر.

حتى إذا ما تكاملت بنية البيت الأول عبر تصعيد جمالي لفاعلية الحواس (بصرية حركية، سمعية، شمية) نقلنا الشاعر ذهنياً إلى منظر آخر يماثل الأول في بعض خواص ترافقه البنائي (صورة بصرية حركية، سمعية) ويختلف عنه في عنصر التكوين، فقد وجد خيال الشاعر صورة تشبيهية تليق بجمال تلك الراقصات، لكن باستحاء معطياتها من روض الطبيعة ولا سيما عبر إشراكه عنصر الحيوان (الطير) في تجسيدها.

لتشابه الصورة الحركية لسحب ذيول الأثواب - والممثلة ذهنياً بقامة منتصبة يلحقها ذيل كالمروحة - صورة (الحمام أو الطواويس) لكن فقط في حالة معينة اشترطها الشاعر وهي اقتران (الحمام بأغصان الأيك المتلافة) و (الطواويس بحالة الزهو والتبذخ)، لأنه فقط عبر هاتين الحاليتين يكتمل توصيف الصورة الذهنية للمشاهد الأول، كما حقق تماثلاً لاستعمال حاسة السمع بحسب البيت الأول - شواد، هديلها - فقدم بذلك موقفاً جمالياً، متكاملًا من الناحية الدلالية ومرتبطة من الناحية الموضوعية في بيتين من الشعر.

وقال متغزلاً⁽²⁾:

أَبْرُوق تَلَأَلَتْ أُمُ ثَغُور وَلِيَال دَجَّتْ لَنَا أُمُ شُعُور
وَعَصُور تَأَوَّدَتْ أُمُ قَدُود حَامَلَتْ رَمَانَهُن الصُّدُور

(1) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام د. صاحب خليل إبراهيم 134.

(2) ديوان ابن حمديس 552.

بنى الشاعر هذه النتفة على أساس توظيفه " للاستفهام التصوري " إلا أنه لم يستعمله لغاية في ذاته تقتضي منه انتظار الإجابة أو جهله بها، لأنه مدرك تماماً جمال هذه النسوة اللاتي يتغزل بهن، لذلك كان استعماله من قبيل عقد مناظرة جمالية بين روض الطبيعة والمفاتيح المادية للمرأة، بطريقة تشد معها ذهن المتلقي للمشاركة في تخير ألوان الجمال وتحسس مواطن الفتنة التي تشترك فيها الطبيعة مع المرأة لهذا نجد الربط بين هذين العنصرين في البيت الأول، ففي الشطر الأول منه تطالعنا صورة جرى فيها التركيز على عنصر (الضوء) في لفظ (تألأت)، والذي أسند إليه أمر التلألؤ كان (برق السما وثر المرأة)، وفي الشطر الثاني الذي جاء معطوفاً على الأول تطالعنا صورة لونية يشترك في رسمها (الليل الداجي والشعر الفاحم للمرأة).

وتستكمل في البيت الثاني تلك المناظرة الجمالية، عبر صورة بصرية تستند إلى عنصر الحركة الممثل بلفظ (تأودت)، كما قد أسند أمر هذا الفعل إلى (الغصون والقود)، لينتهي في الشطر الثاني منه إلى عدم تقرير الغلبة لأحد العنصرين، بل كذلك جرى الأمر على إشراك الطبيعة والمرأة في وضع اللمسات الجمالية لإنهاء تلك اللوحة.

وكما يبدو فإن الشاعر قد اعتمد في هذه النتفة تكثيف الصورة وتعزيز الوقع الموسيقي بتضافر الإيقاعين (الداخلي والخارجي) والذي أسهم بدوره في تمثيل تلك الصور، وبالرغم من تغزله بمفاتيح المرأة، إلا أن الطبيعة قد نازلت قلب الشاعر فغلبته، لأن كل تلك الأوصاف التي اسبغ ظلالها على المرأة، إنما خلعت عليها من روض الطبيعة لهذا كان التقديم لها في حال الإسناد واجباً، فهي متقدمة لا شعورياً في نفس ابن حمديس وممتزجة بها، "فهو يسخر الطبيعة في خدمة غزله، حتى يرسم لوحة غزلية جميلة إلهامها الطبيعة ومخرجها ابن حمديس"⁽¹⁾، وبهذا تستكمل النتفة بنيتها الفنية والموضوعية في أحضان الطبيعة الأم وبين يدي فن الغزل. وقال في هلال رمضان⁽²⁾:

قلْتُ، والناس يرقبون هلالاً يشبه الصب من نحافة جسمه
من يكن صائماً فذا رمضان خط بالنور للورى أول اسمه

بنيت هذه النتفة على حوارية بسيطة، استهلها الشاعر بلفظ (قلْتُ)، ولم يتجاوز في صدر بيتها الأول تقرير حالة مفادها مراقبة الناس لهلال رمضان، وما لبثت شاعرية ابن حمديس أن

(1) ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس رأفت محمد سعد استيتي 24.

(2) ديوان ابن حمديس 423.

طبعت المشهد بطابعها الخاص، الممثل بقدرة وصفية بارعة في تقصي دقائق الأشياء والوقوف على جزئياتها، فشبّه حال الهلال عند بزوغه أول الشهر والمجدد بهيأة خطية نحيفة ومقوسة بحال (الصب) الذي لاعه أمر الحب وأضناه الشوق حتى حاز تلك الهيأة التي ارتسم بها الهلال على صفحة السماء.

ويستمر الشاعر على هذا التواتر في البيت الثاني، إذ صُدِّر كذلك بما يحسن أن يكون تقريراً لحالة القول الأول، فعبارة (من يكن صائماً فذا رمضان) هي مقول القول لمن يرقب ذلك الهلال، مما نستدل به كذلك على قوة التعاضد البنائي بين بيتي الننتقة، وفي الشطر الثاني منه ينقلنا ايضاً إلى خلق حالة من الإيحاء الصوري، عبر تشخيصه لشهر رمضان بإنسان له يد تخط حروف اسمه وتختار مادة (النور) بدل (الحبر) للكتابة، فإذ بها عبر خطية كتابية ترسم حرف (الراء) بما يستدعي معه مباشرة هيأة الهلال المقوس.

وانتهاء الننتقة على هذه الحال، يترك للمتلقي أثراً من لذة جمالية يتسامى معها ذوقه ويرهف بها خياله، لهذا كان من الصواب ما ذكره د. إحسان عباس بشأن شعر ابن حمديس قوله: "وقد كان معاصروه ومن جاء بعدهم يعجبون ببعض المعاني المبتكرة والصور في وصفه أو بناحية الدقة الجزئية في شعره الوصفي عامة"⁽¹⁾، وهو ما يمكن تلمسه عبر هذه الننتقة أو غيرها من ألوان شعره.

ومن شعره الذاتي، قوله⁽²⁾:

وجدُ عن الدمع فض الختم فانسكبا به أردت خمود الجمر فالتهبها
وما تيقنت أن الماء قبلهما يكون للنار ما بين الحشا حطبها

قدم الشاعر في البيت الأول صورة حركية، جاءت كتعبير عمّا يعتل في وجدانه ويموج في خاطره فتمثل تلك الصورة عبر مقابلة ذهنية أجراها بين شطري البيت الأول وتحديدًا في قوله (فض الختم فانسكبا) و (خمود الجمر فالتهبها)، وإذا عدنا لتمثل هذه الصورة منذ بدايتها، وبحثنا عن العنصر الذي حرك عواطف الشاعر ليولد تلك الهيأة، قلنا أن الشاعر كان تحت ضغط نفسي أو كبت عاطفي عبر عنه بلفظ (الوجد)، وقد تبلور عبر عاطفتين متضاربتين، الأولى خارجية مادية ممثلة بهيأة (الدمع) والثانية معنوية ممثلة بهيأة (الجمر)، ولا شك أن الشعور المعنوي يسبق الحس المادي بل ويمهد له، لهذا كانت الصورة الثانية اسبق ظهوراً واعمق أثراً في ذات الشاعر ولرغبة منه في التخفيف من حدة الألم النفسي الذي مثله صورياً (بالجمر الملتهب) استدعى الصورة الأولى (الدمع المنسكب)، كما عبر عن ارادة استدعائها بقوله (به اردت)،

(1) المصدر نفسه 17.

(2) المصدر نفسه 9.

فكأنما كان الدمع مختزناً داخل قارورة - تجسدها العين - محكمة الإغلاق (بالختم)، وانتظر أمراً من وجد الشاعر ليكسر الختم وينسكب، وهذا ما حصل فعلاً، إلا أن النتيجة كانت عكسية، فالجمر الذي ظنه أنطقاً بالدمع زاد به لهيباً، كما قد أسهم تصرّيع البيت بحرف (الباء) ذي النغمة الانفجارية الشديدة⁽¹⁾ في التصعيد من حدة التوتر العاطفي.

ونتيجة لهذا التفاعل بين عنصري (الدمع والجمر) تولد البيت الثاني، كخلاصة للتجربة الممثلة بالبيت الأول نتج عنها التثبيت واليقين من أن الماء (الدمع) هو الوقود الذي زاد من تأجج نار جوفه.

وتمثل هذه النغمة (تجربة وخلاصة) وما أصعب الفصل بينهما أو عدم أخذ العبرة منهما، لهذا فقد تبلورت الوحدة الموضوعية بين ثنايا البيتين لتطلعا على تجربة ذاتية قاسى الشاعر مُرّها.

الخاتمة

- يتكون الأداء الشعري عند ابن حمديس من وعي عميق بقيمة التجربة الإنفعالية، إذ يرسم وفقها المشروع اللغوي الذي تطرحه القصيدة، كمعمار بنائي ذي كيان موضوعي موحد متناسق ومنسجم يكشف عن جوهر المقولة الشعرية.
- عكست البنى الشعرية التي حملت ملمحاً تجديدياً (المطولات ذات الغرض الواحد، المقطوعات، الننف) صورة واضحة للعلاقة التي تجمع الشاعر بواقعه ومجتمعه وثقافته، بسبب طبيعتها الإنبثاقية، وسيرورتها التداولية ووحدة موضوعها وتكثيف دلالتها، كأنموذج تقاني تميل النفس إلى إدراكه دفعة واحدة.
- تتسم المطولات ذات الغرض الواحد بإنسجام هياكلها وإتفاق مقاصدها، بالتوجه نحو تأسيس شكلي يفرض لبوساً معمارياً مديد البنية، وخالياً من النتوءات السياقية والبروزات الموضوعية والتمايزات الأدائية التي يفرضها أحياناً نسق البناء التعددي (البناء النمطي)، لتختزل المقدمات إلى لوازم تعبيرية حاملة لسمة تأثيرية وتطوى أطراف الموضوع بتصعيد أدائي متدرج نحو الخاتمة، التي تحمل إستثارة وجدانية تقدم خلاصة للموضوع.
- القدرة الخلاقة لابن حمديس على التحكم بأنساق الصورة التخيلية ودمجها في سياقات تركيبية، بتوظيف العدة اللغوية نفسها وصوغها بتجليات جديدة، إذ نتسم الجوهر الدلالي للصورة بعبير متمايز في كل مرة.

(1) ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية 143.

- شكلت بنية المقطوعة حضوراً بارزاً في شعر ابن حمديس بأبياتها المحددة وموضوعاتها المتنوعة، إلا أنه لم يلتزم صياغتها على نسق بنائي واحد، فقد تتشكل خيوطها وتتصاعد مداليلها لتبلغ ذروة تناميها البنائي ولا تلبث أن تقدم خلاصة لمظاهر الإبداع المتجلية فيها، وقد تتخذ تشكيلاً هرمياً، إذ يعتمد الشاعر في إنموج عرضها ترتيباً دلاليّاً يتجه من سياق العموم إلى الخصوص ثم يقدم تصعيداً جمالياً كخلاصة لهذا البناء، كما قد تتسائر لحماتها الدلالية بمستوى واحد معتمدة على طاقاتها الداخلية في التشكيل والتنغيم، ويعتمد أحياناً إنتاجها على دقات مرحلية تشكل بمجملها حقيقة كلية ووحدة موضوعية، وقد يكون مرتكز عرضها الدلالي موزعاً بين المقدمة والخاتمة فتجري الأبيات بينهما مصورة ومعززة وموضحة، وتتلبس المقطوعة أحياناً بنية القصيدة الجاهلية بمفاصلها الرئيسة فتأتي مضغوطة ومكثفة داخل قالب المقطوعة، كما كانت دقة التصوير وبراعة التأثير سمة مشتركة بين الأنماط البنائية.
- تمثل النتفة بذرة بنائية ذات خصوبة دلالية، إذ تكتنز داخل نسيجها الحيوي ما يمكن أن ينمو فيما بعد في ذهن المتلقي من إحياءات تصويرية وارتسامات جمالية ذات وقع مؤثر وقدرة تجسدية عالية.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب:

- 1- ابن الشبل البغدادي حياته وشعره، د. سهى يونس سلمان الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.
- 2- الألوان "نظرياً وعملياً"، إبراهيم دملخي، مطبعة أوفست، حلب، ط1، 1983م.
- 3- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982م.
- 4- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د. ط، 2013م.
- 5- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.
- 6- دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد، والحضارة والأعلام، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د. ط، 2006م.

- 7- الدلالة الصوتية في اللغة العربية، د. صالح سليم عبد القادر الفاخري، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د. ط، د. ت.
- 8- ديوان ابن حمديس، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت.
- 9- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، د. ت.
- 10- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1983م.
- 11- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.
- 12- الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1986م.
- 13- السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، د. إنقاذ عطا الله محسن، دار المناهج، ط1، 2013م.
- 14- شعر الطليق المرواني جمع وتحقيق ودراسة، د. محمد دياب محمد غزاوي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2017م.
- 15- الشعر العربي في جزيرة صقلية إتجاهاته وخصائصه الفنية منذ الفتح حتى نهاية الوجود العربي فيها 212 - 647هـ، د. أسامة إختيار، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د. ط، 2008م.
- 16- الشعر العربي والفلسفة، رياض شنتة جبر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.
- 17- شعر المتنبي - قراءة أخرى، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988م.
- 18- شعراء أندلسيون منسيون، د. محمد عويد السايير، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2013م.
- 19- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2000م.
- 20- صورة اللون في الشعر الأندلسي دراسة دلالية وفنية، د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009م.
- 21- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ط، د. ت.
- 22- علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1987م.

- 23- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.
- 24- القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز آبادي، تحقيق أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د. ط، 2008م.
- 25- قصة الفلسفة اليونانية، أحمد أمين، زكي نجيب محمود، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1935م.
- 26- القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية، د. أحمد حاجم الربيعي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م.
- 27- كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988م.
- 28- مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، د. علي إسماعيل السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.
- 29- مع الجمال والشعر الأندلسي، د. حميدة صالح البلداوي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2014م.
- 30- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، د. ط، 1970م.
- 31- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.

ب- الرسائل والأطاريح الجامعية:

- 1- ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس، رأفت محمد سعد استيتي، أطروحة ماجستير، إشراف أ. د. يحيى جبر، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، 2007م.
- 2- البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخلوف، يونس حميد عزيز، أطروحة دكتوراه، إشراف أ. د. علي عبد الرزاق حمود، جامعة سانت كليمنتس العالمية، 2013م.
- 3- بنية القصيدة الجاهلية (دراسة فنية موضوعية)، سعيدة علي عبد الواحد، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الرحمن عطا المنان، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، 2006م - 2007م.

ت- الدوريات:

- 1- البناء الفني في ديوان ابن الجنان الأندلسي (ت 648هـ)، م. د. سمير جعفر ياسين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، ع 71، 2015م.

2- الطبيعة الأندلسية وأثرها في استثمار اللون الشعري، لؤي صهيود فوز، مجلة التربية الأساسية، جامعة ديالى، ع 73، 2012م.